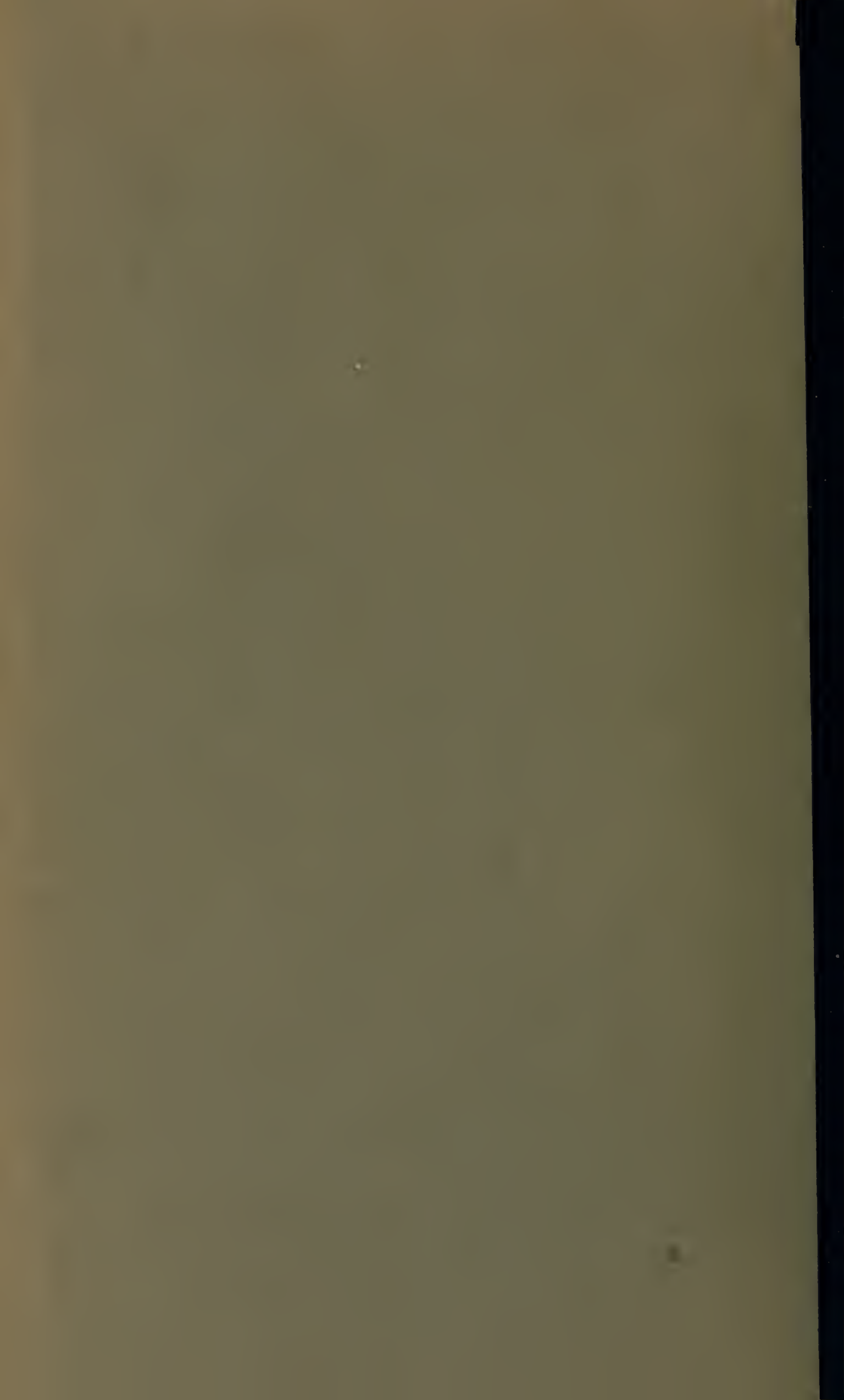


Wassermann, Rudolf
Ludwig Spohr als Opernkomponist





Ludwig Spohr als Opernkomponist.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät der mecklenburgischen Landesuniversität Rostock

vorgelegt von

Rudolf Wassermann

aus München.









Ludwig Spohr als Opernkomponist.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

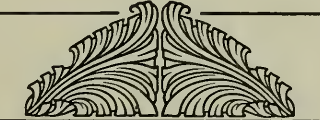
der

hohen philosophischen Fakultät der mecklenburgischen Landesuniversität Rostock

vorgelegt von

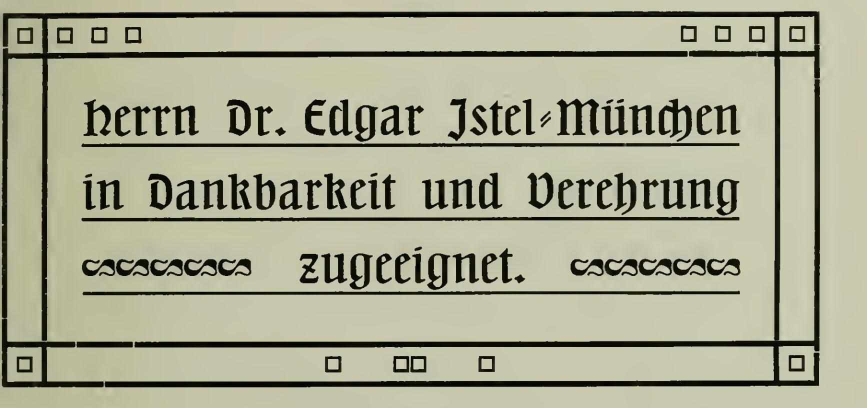
Rudolf Wassermann

aus München.


Referent:

Herr Professor Dr. Thierfelder.


Herrn Dr. Edgar Istel-München
in Dankbarkeit und Verehrung
zugeeignet.



Vorwort.

Indem ich meine Arbeit der Oeffentlichkeit übergebe, habe ich die angenehme Pflicht zu erfüllen, allen Denen, deren Gefälligkeit und Entgegenkommen ich mich in irgend welcher Hinsicht erfreute, auf diesem Wege meinen Dank zu übermitteln. Vor Allen sei Herrn Dr. Eugen Schmitz-München, sowie Herrn Generalmusikdirektor Professor Dr. Beier am kgl. Hoftheater in Cassel, ferner Herrn Direktor O. Sonnek von der Kongreßbibliothek in Washington und nicht zuletzt Herrn k. Oberbibliothekar Professor Dr. Kopfermann in Berlin für sein liebenswürdiges Entgegenkommen aufs herzlichste gedankt.

Schliersee, im Juli 1909.

Der Verfasser.





Einleitung.[1]

Louis Spohr[2]) ist am 5. April 1784 zu Braunschweig[3]) geboren und starb am 22. Oktober 1859 in Cassel. In seiner Autobiographie, einem überaus anziehend geschriebenen und musikhistorisch wertvollen Werke wird uns sein Leben bis ins Detail ausführlichst niedergelegt. Frühzeitig erhielt der Knabe musikalische Anregungen, da der Vater, ein viel gesuchter Arzt, in seinen Mußestunden die Flöte blies, während die Mutter, eine gewandte Klavierspielerin, dem italienischen Kunstgesang mit Eifer oblag. Nachdem er, mit einem guten Sopran begabt, bereits in seinem fünften Lebensjahre mit der Mutter Duette singen durfte, erhielt er seinen ersten Violinunterricht vom Rektor Riemenschneider.

Auf Veranlassung des französischen Emigranten Dufour, der sich 1791 in Seesen als Sprachlehrer niedergelassen hatte und dem das Verdienst gebührt, die starke Begabung des Knaben sofort erkannt zu haben, wurde er nach Braunschweig zur Ausbildung für den Musikerberuf geschickt, was der Vater nach längerem Widerstreben endlich zugegeben hatte. Leider war der grämliche und senile Organist Hartung nicht der Mann, der in dem Jüngling eine Freude an der Kompositionstheorie hätte erwecken

[1]) Die ganze hier aufgeführte Einleitung will nur einen allgemeinen Ueberblick des Spohr'schen Schaffens bezwecken. Eine eingehende Würdigung desselben würde weitgehendste Spezialstudien voraussetzen und dürfte den Rahmen dieser Schrift beträchtlich überschreiten. Es existieren zwar tüchtige Arbeiten hierüber, die aber in mehr als einer Hinsicht ein derartiges Thema nicht annähernd erschöpfend behandeln konnten, so z. B. die Biographien von W. Neumann, Cassel 1854, Malibran: L. Spohr, Berlin 1860, ferner Wasielewsky: die Violine und ihre Meister, Leipzig 1893 und endlich der doch wohl zu wenig objektiv geratene Aufsatz Schletterers in der Waldersee'schen Sammlung musikalischer Vorträge: L. Spohr, ferner J. H. Ebers, Spohr und Halevy usw., Breslau 1837, H. Giehne, Zur Erinnerung an L. Spohr, Karlsruhe 1860, A. Kahlert: Blätter aus der Brieftasche eines Musikers, Breslau 1852, Jatho, Grabrede bei der Beisetzung Spohrs, u. a. m. Eine umfassende Spohrbiographie, die das Thema unter der Lupe des moderneren wissenschaftlichen und künstlerischen Zeitgeistes eingehend behandeln würde, steht zur Zeit noch aus.*)

[2]) Spohr gebrauchte seinen Vornamen Ludwig nie anders als in dieser Form.

[3]) Nicht zu Seesen, wohin die Familie erst 1786 übersiedelte.

*) Von der „Biographie" L. Nohls, die in ihrer handwerksmäßigen Auffassung wissenschaftlich kaum ernst zu nehmen ist, glaubte ich bei der obigen Literatur-Angabe Abstand nehmen zu dürfen.

können; desto mehr gediehen seine Violinstudien unter der Aegide Maucourts, des Konzertmeisters der Braunschweiger Hofkapelle. Seine Fortschritte waren derart, daß der Herzog ihn auf Grund eines Konzertes 1799, also mit 15 Jahren, als Kammermusikus mit 100 Thalern Gehalt anstellte und sich zur Uebernahme der Kosten seiner weiteren Ausbildung bereit erklärte. Er wurde nun 1802 Franz Eck, einem Bruder und Schüler des berühmten Ferdinand Eck in Paris, der auf einer Kunstreise in Braunschweig spielte und des Herzogs Beifall fand, als Schüler übergeben und reiste mit ihm eineinhalb Jahre lang unter den eifrigsten Studien und Beobachtungen. Seine erste Kunstreise unternahm er 1804 nach Leipzig, Dresden und Berlin, wo er als Violinspieler, sowie als Komponist die glänzendsten Erfolge erzielte.[1]) Als er 1805 in Gotha konzertierte, hatte sein Auftreten die sofortige Anstellung als Konzertmeister zur Folge, worauf er sich im nächsten Jahre mit der Harfenvirtuosin Dorette Scheidler[2]), seiner ersten Gemahlin, vermählte. Noch im gleichen Jahre unternahm er eine Kunstreise und der abermalige Riesenerfolg ermutigte ihn, über Deutschlands Grenzen hinaus sein Glück zu versuchen. 1812 in Wien angekommen, hatte er gleich Gelegenheit, sein hochbedeutendes Können mit dem Rodes, des größten Geigers seiner Zeit zu messen, über den er tatsächlich einen eklatanten Sieg erstritt. Daraufhin fesselte ihn sofort Graf Palffy, der Direktor des Theaters an der Wien, auf drei Jahre als Kapellmeister. Konflikte mit diesem waren die Ursache, warum er bereits 1816 die österreichische Hauptstadt wieder verließ und nach einer erfolgreichen Reise nach Italien, wo er in allen größeren Städten konzertierte und sogar über Paganini zu triumphieren Gelegenheit hatte, die Kapellmeisterstelle am Frankfurter Stadttheater annahm. 1820 gelang es ihm, seinen Ruf auch nach England auszudehnen, indem er in London konzertierte und einen durchschlagenden Erfolg errang. Nicht ganz so glücklich — was seine Kompositionen betrifft — war er kurz vorher in Paris gewesen, wo die eigenartige echt deutsche Romantik seines Schaffens dem Verständnis des Publikums und der Kritik nicht recht nahe kam. 1821 siedelte er nach Dresden über, wo er seine Töchter von Mitsch im Gesang ausbilden lassen wollte. Den entscheidenden Schritt seines bis dahin unendlich bewegten und ruhelosen Lebens tat er im folgenden Jahre 1822, indem er einem Ruf als Hofkapellmeister nach Cassel folgte, wo es ihm vergönnt war, bis zu seinem Tode, also volle 37 Jahre an erster Stelle zu wirken und zu schaffen. Sein Name ist denn auch mit dem Musikleben dieser Stadt aufs engste verknüpft. Gelegentlich seines 25jährigen Jubiläums wurde er unter Verleihung der Hoffähigkeit zum Generalmusikdirektor ernannt. Sehr zu bedauern ist es, daß die letzten Lebensjahre des Meisters durch mehrere Umstände eine Trübung erfahren mußten. Nachdem er 1834 den Tod seiner ersten Gattin überaus schmerzlich empfunden hatte, vermählte er sich 1836 mit Marianne Pfeiffer, einer Pianistin, zum zweiten Male.

---

[1]) Siehe „Leipziger musikalische Zeitung" Jahrg. VII. pag. 201.
[2]) Nicht Schindler, wie irrtümlicher Weise vielfach zu lesen ist.

Bald wurde die Stellung zu seinem Landesherrn Kurfürst Wilhelm, bei dem er ohne Verschulden in Ungnade gefallen war, recht unerquicklich und verbitterte ihm seine Tätigkeit. Gegen seinen Willen und noch dazu unter Herabsetzung seines Gehaltes wurde er 1857 pensioniert. Bald darauf traf ihn ein noch härterer Schlag, indem er infolge eines Falles auf der Treppe des Lesemuseums den linken Arm brach. Obwohl trotz seines Alters wieder hergestellt, blieb doch eine Schwäche zurück, die ihm das Violinspiel unmöglich machte. Sein Tod erfolgte daraufhin nach nicht allzulanger Zeit ohne Krankheit und schmerzlos, jedoch bei vollem Bewußtsein in seinem Heim.

□ □□ □

Schon durch seine ausgedehnte Lebenszeit und Schaffensperiode — nahezu sechs Dezennien hielt die musikalische Welt den Blick auf ihn gerichtet — nimmt Spohr in der Musikgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts und insbesondere in der Epoche des Aufblühens der romantischen Oper eine hochbedeutsame Stellung ein. Noch zu Lebzeiten Glucks und Mozarts geboren, sah er Haydns letzte Taten, Beethovens Aufstieg zu höchsten Höhen, und all' die Meister der Romantik, zu denen er selbst gehörte, kamen und schwanden vor seinen Blicken; ja sogar die Aera Wagner-Liszt war ihm vergönnt, bis zu ihrem vollsten Erblühen heranreifen zu sehen. Seine ungeheure Produktivität — er schrieb im ganzen über 150 umfangreiche Werke — hat in der Musikgeschichte wohl nicht allzuviele Beispiele an der Seite.[1]) Es gibt kein Gebiet der Tonkunst, in dem sich Spohr nicht versucht hätte, und es ist in mehr als einer Hinsicht lebhaft zu bedauern, daß seine Werke heute von Bühne und Konzertsaal mit wenigen äußerst seltenen Ausnahmen fast völlig verschwunden sind.

Es ist schwer, den Charakter der Spohr'schen Musik in deskriptiver Weise ohne tönende Beispiele oder Citate zum Ausdruck zu bringen. Wollte man ihn mit einem Worte bezeichnen, so wäre vielleicht der Ausdruck: „Lyrisch", „elegisch" am Platze. Sämtliche Kompositionen zeigen eine meisterliche Technik, einen fein entwickelten Sinn für Poesie und Aesthetik. Spohr ist ein Meister des Contrapunktes, der thematischen Arbeit und der Instrumentation. Seine Schöpfungen atmen insgesamt ein tiefes Gefühl, eine Ueberschwänglichkeit des Empfindens und eine Innigkeit, wie man sie in so reichem, edlen Maße selten findet. Allein seine künstlerische Veranlagung geht stets auf das Weiche, fast Schwermütige und selbst die kraftvollsten, unmittelbarsten Stellen zeigen eine gewisse Weichlichkeit und sind auf jenen träumerischen, empfindsamen Grundton gestimmt. Sind die genannten Charaktereigenschaften seiner Musik gewiß geeignet, Meisterwerke, insbesondere auf dem Gebiete der Romantik ins

---

[1]) Vergleiche Schletterers: „L. Spohr" (Sammlung musikalischer Vorträge herausgegeben von Graf Waldersee).

Leben zu rufen, so läßt sich doch nicht leugnen, daß bei allzustarkem, einseitigen Hervortreten dieses Wesens der Spohr'schen Musik sich, wie es tatsächlich der Fall ist, in der Gesamtwirkung eine gewisse Monotonie herausbilden muß. Und gerade diese beständige Neigung zum Hinschwimmen im Elegischen, andererseits also der Mangel an herber, kraftvoller Größe, an dramatischer Ausdrucksfähigkeit, wie sie von der Szene aus wirken soll, ist wohl hauptsächlich der Grund, warum der Spohr'schen Musik der Ewigkeitsgehalt schon bei der Entstehung vorbehalten war.[1] „Wohl sind die Produktionen dieses Meisters völlig deutsch zu nennen, denn sie sprechen tief und klagend zu dem inneren Gemüt. Dennoch fehlt ihnen gänzlich jene naive heitere Beimischung, die Weber so eigentümlich ist und ohne welche das Kolorit zumal für eine dramatische Musik zu monoton wird und seine Wirkung verliert." Mit diesen wenigen Worten charakterisiert Wagner schon gelegentlich seines ersten Aufenthaltes in Paris 1841 ungemein treffend das Wesen der Spohr'schen Tonwerke und gerade der Vergleich mit Weber ist so ganz und gar geeignet das Schaffen der beiden zeitgenössischen Meister ins rechte Licht zu rücken. Wie gering in der Tat die dramatische, kraftvolle Veranlagung Spohrs war, zeugen vielfach seine eigenen Urteile über das Schaffen anderer Meister, deren Eigenart seinem Empfinden stets fern blieb. Nicht unbekannt ist ja wohl, daß er den letzten Werken Beethovens so gar keinen Geschmack abgewinnen konnte, wobei er insbesondere die „Neunte", „monströs" und „geschmacklos" findet und ihm die Auffassung der Schiller'schen Ode trivial erscheint.

„Ich finde, so heißt es hiebei,[2]) einen neuen Beleg zu dem, was ich schon in Wien bemerkte, daß es Beethoven an ästhetischer Bildung und an Schönheitssinn (!) fehlte." Aehnlich antwortete er, als man ihn 1856 einlud, sich an der Herausgabe der Händel'schen Werke zu beteiligen: „Da mir Händel noch unausstehlicher ist als Bach, so muß ich das ablehnen."[3]) Diese Urteile, obwohl sie in ihrer Offenherzigkeit Spohr nur ehren können, zeugen doch wohl mit großer Bestimmtheit von einer wenig dämonischer Veranlagung. Wie weit ab auch die neuen Ziele Wagners von seinen Idealen lagen, beweist ein Brief vom 27. Mai 1857 an seinen Schüler Moritz Hauptmann in Cassel,[4]) wo es unter anderem heißt: „Ich halte es für meine Pflicht, einen jungen, begabten Musiker[5]) vor den Zukunftsmusikern zu warnen! Mich macht diese neue Musik ganz unglücklich und flößt mir wirklich Widerwillen gegen alle Musik ein, so daß ich schon gedacht habe, es wäre doch nicht übel, wenn am 13. Juni

---

[1]) Als gelegentlich eines Konzertes in Breslau 1809 der schwermütige Charakter sämtlicher Kompositionen erwähnt wurde, schreibt Spohr hierüber (Autobiogr. I. Bd. S. 139): „Diese Bemerkung über die Melancholie meiner Kompositionen, die hier zuerst auftaucht und später so oft wiederholt worden ist, daß sie förmlich stereotyp wurde, ist für mich stets ein Rätsel geblieben, da meine Kompositionen in ihrer großen Mehrzahl vollkommen ebenso heiter zu sein schienen als die irgend eines anderen Komponisten."

[2]) Autobiogr. I. Bd. S. 102.

[3]) Autobiogr. II. Bd. S. 380.

[4]) La Mara, Musikerbriefe, Seite 69.

[5]) Max Bruch ist gemeint.

durch den Zusammenstoß mit dem Kometen dieser Wirtschaft wirklich ein Ende gemacht würde (!!)." In einem anderen Schreiben vom 6. Juni 1843 in Cassel an Wagner nach der erfolgreichen Premiere des „Fliegenden Holländers" heißt es, vierzehn Jahre früher allerdings folgendermaßen:[1])

„Was mich betrifft, so hatte ich von Anfang an eine Vorliebe dafür, weil ich schon bei der Durchsicht der Partitur bemerkte, daß es mit Begeisterung geschrieben war, nicht nach Effekten haschte und dem großen Haufen zu gefallen strebte! Fahren Sie in dieser Weise fort und Sie werden der deutschen Kunst Ehre bringen! Ist es mir erlaubt in Bezug auf künftige Arbeiten einen Wunsch auszusprechen, so ist es der, daß sie weniger schwierige Figuren in den Saiteninstrumenten, weniger Blech, weniger Modulationen und etwas mehr harmonischen und melodischen Wohlklang enthalten mögen." Dieser Brief datiert wie gesagt, 14 Jahre vor dem Schreiben an Hauptmann. Zwischen beiden liegt jedoch eine weitere Mitteilung an Letzteren vom 11. Juni 1853 vor,[2]) wo unter Anderem von der in Cassel stattgefundenen Aufführung des „Tannhäuser" die Rede ist. Hier finden wir bereits folgende sehr charakteristische und interessante Aeußerungen:

„Was würden Haydn und Mozart für Gesichter schneiden, müßten sie einen solchen Höllenlärm, den man jetzt für Musik ausgiebt, einmal mit anhören! Ich kann es mir nach diesen letzten Erfahrungen nun eher erklären, wie Mendelssohn von Jugend auf mit Bach'scher Musik groß gefüttert, zuweilen solche harmonische Härten, ja förmlich Uebelklänge schreiben konnte! Es ist freilich noch gar nichts gegen das was jetzt Schumann darin leistet." Derartige Spohr'sche Urteile, in denen die Grenzen seiner künstlerischen Kapazität eine beredte Sprache reden, wären noch in großer Zahl anzuführen. Bei der Besprechung der einzelnen dramatischen Werke werden dieselben nochmals hereinspielen.

Sind nun auch die Spohr'schen Werke den Idealen und Zielen des modernen Zeitgeistes der Musik fast vollständig entrückt und entfremdet, mögen die Schwächen und Unzulänglichkeiten seines Schaffens durchgehends eingeräumt sein und gerechtfertigt erscheinen, so ist es doch wohl nicht am Platz, einen Meister, der vor kaum fünf Dezennien Bühne und Konzertsaal geradezu beherrscht hat, und der auf allen Gebieten der Tonkunst eine derartige Produktivität zu verzeichnen hat, als veraltet zu betrachten und, wie es vielfach geschieht, an seinem Schaffen mit einer Achtungsbezeugung für den Klassiker vorüberzugehen. Spohrs Tätigkeit und Verdienste als unerreichter Meister des Violinspiels und Gründer der ersten und bedeutendsten deutschen Geigerschule[3]) sind natürlich der Kritik der Gegenwart entrückt und haben für uns lediglich historisches Interesse. Anders steht es doch wohl mit seinen Kompositionen, die sicher einen rein künstlerischen hohen Wert in sich bergen. Abgesehen von der riesigen Zahl der Streichkonzerte und sonstiger Kammermusik schrieb Spohr ca. zehn Opern, vierzehn Oratorien, Cantaten, Psalmen und Hymnen,

---

[1]) Wolzogen, Bayreuther Blätter, 27. Jahrg. 1904, Seite 276.
[2]) La Mara, Musikerbriefe.
[3]) Näheres hierüber siehe: Wasielewsky, die Violine und ihre Meister, Leipzig 1893.

neun Symphonien und sechs Konzertouvertüren. Es ist wohl allein schon eine ganz bedeutende, hohe Produktivkraft notwendig, um eine solche Reihe von Werken auch nur der Zahl und dem Umfang nach ins Leben zu rufen. Bedenkt man hiezu die ungeteilte einmütige Begeisterung, mit der diese Tonwerke insgesamt von der zeitgenössischen Kritik aufgenommen wurden,[1]) so erhellt schon daraus, daß es sich um einen ganz gewaltigen, genialen Meister seiner Kunst handeln muß.

Spohrs Symphonien und Oratorien, die ja dem heutigen Musikleben fast vollständig entrückt und aus dem Konzertsaal verschwunden sind, sind immerhin in mancher Hinsicht von hoher Bedeutung und wesentlichem Interesse. Gleich Beethoven schrieb er neun Symphonien, darunter mehrere Programm-Symphonien; doch ist ihm auch auf diesem Gebiete bei aller Vollendung der Form und des Aufbaues die Weichlichkeit seines Melodienflußes, sowie der Mangel an Kraft zu einem ehernen monumentalen Aufbau, die gerade Beethovens Werke in so hohem, herrlichen Maße auszeichnet zum Verhängnis geworden. Leider war ihm andererseits nicht gegeben, diesen Mangel allenfalls durch eine überreiche, nie versagende Erfindung zu ersetzen, wie dies beispielsweise bei den symphonischen Werken Schuberts der Fall ist. Vielleicht sind die bedeutendsten Spohr'schen Symphonien die dritte und fünfte (beide in c Moll), die in den Jahren 1829 und 1839 entstanden sind, worin er sich insbesondere nach der harmonischen Seite stark an Mozarts Eigenart anlehnt. Der Ausdruck des Romantischen gelingt ihm dabei ausnehmend gut, und gehört z. B. das „Larghetto" der erwähnten Fünften vielleicht zum feinsinnigsten und Schönsten was Spohr je gelungen ist. Beachtenswert sind ferner seine Versuche in der Programm-Symphonie, worin der Meister merkwürdig experimentiert hat, wie die „historische Symphonie", op. 116, in der die Stilarten verschiedener Epochen nachgeahmt sind, „Weihe der Töne", op. 86[2]), „Irdisches und Göttliches, op. 121, eine Art Doppelsymphonie und „Jahreszeiten", op. 143. Auch eine Reisesonate großen Stiles für Klavier und Violine op. 96 existiert, worin eine Reise durch die sächsische Schweiz einen Nachklang finden soll. Alle diese Werke, so interessant und charakteristisch sie auch sein mögen, haben sich nicht als lebensfähig erwiesen und sich kaum dem Namen nach in unsere Zeit herüber gerettet. Aehnlich, wenn auch nicht so gänzlich der Vergessenheit anheimgefallen, ist Spohrs Kammermusik. Nur wenige Werke, sein „Nonett", op. 31, „Oktett", op. 32, sowie das höchst merkwürdige „Notturno" für Harmonie- und Janitscharen-Musik, op. 34, sämtlich einer frühen Schaffens-

---

[1]) Siehe z. B. Deutsche (Weimarer) Musik-Zeitung, Jahrg. 1860.

[2]) An Musikdirektor Heinrich Szadrowsky in St. Gallen, der die Absicht hatte die „Weihe der Töne" aufzuführen, schrieb Spohr in einem Brief: „Vielleicht kann dies dazu dienen, Ihr Publikum von der verderblichen Geschmacksrichtung zu bewahren, welche ihm durch die sogenannte Zukunftmusik, von der sie ihm manches bereits aufgetischt haben, wie ich aus Ihrem Programm ersehe, unfehlbar bereitet wird, wenn diesem Unwesen, das alle Musik zu vernichten geeignet ist, nicht bald durch entscheidendes Entgegentreten der echten und gebildeten Künstler ein Ende gemacht wird." (Allg. Musik-Zeitung, Jahrg. 1903, No. 36).

periode (vor 1816) angehörend, kann man noch hie und da wohl lediglich wegen der eigenartigen Besetzung hören. Die Fruchtbarkeit speziell auf diesem Gebiet ist ganz enorm. Aus der Riesenmenge wären vielleicht die Vier Doppel-Quartette und das (ungedruckte) Harfentrio hervorzuheben. Die mehrfach erwähnte stereotype Schreibweise Spohrs machen auch die Erzeugnisse auf diesem Gebiet seiner Kunst lediglich entwicklungsgeschichtlich interessant; künstlerisch sind sie aus dem gleichen Mangel an unmittelbarem lebensfrischem Impuls nicht mehr genießbar. Kaum besser gestaltete sich das Schicksal der Oratorien, obwohl auch diese zu seinen Lebzeiten enorm gefeiert wurden und eine seltene Begeisterung der Zeitgenossen erregten [1]). Für uns hinterlassen sie durch den beständigen Wechsel von Chor nnd Solis einen etwas äußerlichen, theatralischen Eindruck. Uebrigens lag die Chorkomposition an und für sich dem Wesen der Spohr'schen Musik fern; namentlich für seine reich entwickelte Chromatik war die strenge Form der Gesangsfuge schon gar kein Feld. Für seine zeitgenössischen Zuhörer mochten gerade durch die genannten Eigenschaften diese Werke vielleicht an Reiz und Abwechslung gewonnen haben. Die bedeutendsten Produkte auf diesem Gebiete sind wohl: „Die letzten Dinge", „Des Heilands letzte Stunden" und „Der Fall Babylons". Daß keine Großtaten in der geistlichen Musik von Spohr zu erwarten waren, versteht sich durch sein eingangs bemerktes Urteil über Händel eigentlich ohne Weiteres. Ganz spät beschäftigte sich der Meister noch mit Liederkompositionen, von denen er ungefähr anderthalbhundert geschrieben, ohne in diesen irgendwie etwas Besonderes zu leisten. Eine merkwürdige Experimentiersucht kommt auch hier zum Vorschein. So schrieb er, ähnlich wie das auch Schumann versucht hat — Lieder mit vierhändiger Klavierbegleitung (op. 101) und gar eine Sonate mit Gesang und Klavier (op. 138), sowie auch sein „Erlkönig" mit Soloviolíne (op. 154), der mehr als ein Menschenalter nach Schuberts und Löwes Meisterwerken entstand, sich recht kurios ausnimmt. [2]) Die Lieder: „Die verschwiegene Nachtigall" von Walther von der Vogelweide und Goethes: „Herz, mein Herz, was soll das geben" sind vornehmlich als die letzten vollendeten Kompositionen bekannt. Die Schaffensperiode Spohrs erstreckt sich auf einen Zeitraum von 56 Jahren, die Studienzeit mit ihrer Fülle von Versuchen und Entwürfen ganz außer Acht gelassen.

□ □□ □

Im dreiundzwanzigsten Lebensjahre — also verhältnismäßig spät — haben Spohrs Versuche in der Opernkomposition begonnen. Die Gründe hiefür mögen wohl in den Lebensverhältnissen des Meisters zu suchen sein. Ließen ihm doch die fast ununterbrochenen Reisen kaum die nötige Zeit, sich

---

[1]) Hieß es doch nach einer Aufführung von „Der Fall Babylons" auf dem Musikfest zu Norwich 1845 im Londoner „Morning-Chronikle": „Es ist das größte Werk, das seit Haendel geschrieben wurde."

[2]) Siehe: „E. Istel: „Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland."

auf die jeweiligen Konzerte mit der ihm notwendig erscheinenden Gründlichkeit vorzubereiten! Es ist deshalb leicht zu begreifen, daß ihm die Ruhe und Seßhaftigkeit zu einer größeren musikalisch-dramatischen Arbeit in der bewegten Schaffensperiode seiner jungen Jahre gefehlt haben mag. Der erste Versuch fällt ins Jahr 1806, als er, zweiundzwanzig Jahre alt, als Konzertmeister in Gotha weilte. Er hatte bereits eine neue Reise mit seiner jungen Frau beabsichtigt, als sich diesem Unternehmen mehrere Hindernisse teils familiärer Art, teils in Gestalt der ausbrechenden preußisch-französischen Kriegsunruhen in den Weg stellten.

„Ich sann daher", so sagt er selbst darüber[1]) „für den Winter auf eine anziehende Arbeit, die mich von den Sorgen der Zeit möglichst abziehen könne. Schon längst hatte ich gewünscht, mich einmal in einer dramatischen Komposition zu versuchen; doch hatte es bisher an jeder Veranlassung dazu gefehlt. Eine solche lag nun zwar auch jetzt nicht vor, denn Gotha besaß kein Theater. Doch dachte ich, ist nur erst die Oper da, so findet sich wohl auch eine Gelegenheit, sie zu hören. Nun besuchte mich aber gerade ein Jugendgefährte: Eduard Henke, der jüngste Bruder meiner Mutter, später Professor der Rechtswissenschaft an der Universität Halle, der sich schon mit Glück in Liederdichtungen versucht hatte. Diesen beredete ich, mir ein Opernbuch zu schreiben. Wir ersannen gemeinschaftlich den Stoff und die Szenenfolge für eine einaktige Oper und nannten sie „Die Prüfung". Eduard begann sogleich die Dichtung der Gesangsnummern und vollendete sie auch noch vor der Abreise. Die Dialoge versprach er nachzuliefern." Nach diesen Praeliminarien drängten sich wieder politische Ereignisse zwischen die Ausarbeitung, bis es Spohr endlich gelang, sich ganz der Komposition hinzugeben. Noch in der ersten Hälfte des Winters war die Oper, bestehend aus der Ouvertüre und acht Nummern, fertig und wurde alsbald in einem Hofkonzert als Konzertmusik aufgeführt. Sehr interessant und charakteristisch ist die Selbstkritik an seinem Erstlingswerk, die er kaum nach Beendigung der Komposition zu üben begann[2]).

„So groß nun anfangs meine Freude über das neue Werk war, so fühlte ich doch bald dessen Mängel und Schwächen. Von Probe zu Probe wurden mir diese immer klarer und bevor noch die Aufführung stattfand, war mir die Oper (Ouvertüre und eine Tenorarie ausgenommen) zuwider geworden. Selbst der große Beifall, den dieselbe sowohl bei den Ausübenden, als bei den Zuhörern fand, konnte mich nicht günstiger für sie stimmen und so legte ich sie beiseite und gab, die beiden genannten Nummern abgerechnet, nie wieder etwas davon zu hören. Ich fühlte mich aber in dieser Unzufriedenheit mit meiner Arbeit recht unglücklich, denn ich glaubte nun zu erkennen, daß ich für Gesangskompositionen kein Talent besitze. Ich hatte dabei jedoch zweierlei zu erwägen vergessen; erstens, daß ich einen viel zu hohen Maßstab angelegt, indem ich meine Oper mit den Mozart'schen verglich, und zweitens, daß es mir für diese Kompositionsgattung an der nötigen Uebung und Erfahrung gänzlich fehlte. Dies fiel mir erst einige Jahre später ein und ermutigte

---

[1]) Autobiogr. I. Bd. S. 104.
[2]) Autobiogr. I. Bd. S. 106.

mich dann zu einem neuen Versuch in der dramatischen Komposition".

Von diesem nie gedruckten und nie auf die Bühne gelangten Jugendwerk Spohrs ist heute keine Spur mehr aufzutreiben. Wenn dieser Umstand auch künstlerisch — selbst in der Beurteilung des Spohr'schen Schaffens — kaum ein besonderes Bedauern verdient, so wäre doch dieses Singspiel, um das es sich unstreitig handelt, entwicklungsgeschichtlich sicher nicht uninteressant gewesen. Aus dem Thema der Ouvertüre allein (Anhang Beispiel 1) [1]) mit seinem stereotypen Singspielcharakter lassen sich unmöglich weitere Rückschlüsse auf die Oper machen. Nicht ohne Wert für die objektive Beurteilung, der späteren Opern ist nur der Umstand, daß Spohr die Unzulänglichkeit seines Schaffens so früh erkannt und trotz des ihm allenthalben gezollten Beifalls ungeschwächt intuitiv empfunden hat.

Als er nach einer zweijährigen Kunst- und Konzertreise nach Weimar, Dresden, Prag, München, Stuttgart (wo er Carl Maria von Weber kennen lernte) und Frankfurt wiederum nach Gotha zurückgekehrt war, kam ihm eine neue Anregung zur dramatischen Komposition, worüber er sich selbst folgendermaßen ausläßt: [2]) „In dieser Zeit trug mir ein junger Dichter, ein Kandidat der Theologie, der in Gotha seiner Anstellung harrte, eine von ihm gedichtete Oper zur Komposition an, und ich ergriff mit Freuden diese Gelegenheit mich nochmals und wie ich nun hoffte mit bessrem Erfolg in der dramatischen Komposition zu versuchen. Die Oper hieß „A l r u n a, die Eulenkönigin", war nach einer alten Volkssage bearbeitet und hatte dem Stoff nach viel Aehnlichkeit mit dem „Donauweibchen", das damals so viel Aufsehen erregte [3]). Ich begann sogleich meine Arbeit mit großem Eifer noch ehe das Jahr (1808) zu Ende ging. Da einige Nummern daraus, die ich im Hofkonzert zu hören gab, großen Beifall fanden, so ermutigte mich dies, mein Werk dem Hoftheater in Weimar zur Aufführung anzubieten". Spohr reiste selbst einige Male nach Weimar, um die Vorbereitungen zu der Aufführung zu treffen und die Proben zu leiten. G o e t h e, der damals Intendant des Hoftheaters war, hatte nur an dem Textbuch Ausstellungen zu machen und verlangte insbesondere, daß der in Jamben geschriebene Dialog erst in Prosa umgesetzt und bedeutend gekürzt werden müsse. Da der Dichter sich hiezu zwar bereit erklärt hatte, doch infolge drängender anderer Arbeiten nicht sogleich dazu gekommen war, erlitt die Aufführung eine Verzögerung. Spohr schreibt hierüber wieder höchst charakteristisch: „Mir war dies lieb; denn mit Ausnahme weniger Nummern hatte mir meine Musik bei der Probe in Weimar nicht genügt, so sehr sie auch dort gefiel, und es quälte mich von Neuem der Gedanke, daß ich für dramatische Musik kein Talent besitze. Die Oper wurde mir daher immer gleichgültiger und ich sah es gern, daß sich die Aufführung verzögerte. Endlich wurde mir der Gedanke, sie aufgeführt und veröffentlicht zu sehen, so fatal, daß ich die Partitur

---

[1]) Das Thema stellte mir Herr Dr. E. Schmitz in München, ein Abkömmling Spohrs, aus seinen Privataufzeichnungen in dankenswertester Weise zur Verfügung.

[2]) Autobiogr. I. Bd. S. 124.

[3]) „Das Donauweibchen", einst allbeliebte, romantisch komische Oper in zwei Abteilungen von Ferd. Kauer (Wien ca. 1795, Text von K. F. Hensler). Vergl. „Melusine" und „Undine". (Rieman, Opernhandbuch Leipzig 1887).

zurücknahm. Es ist daher außer der Ouvertüre nie etwas daraus gestochen worden. Ich war übrigens ungerecht gegen diese Arbeit; denn sie zeigt mit der ersten Oper verglichen, doch unverkennbar einen großen Fortschritt im dramatischen Stil." Leider ist dies wiederum fast alles, was uns auch von dieser zweiten Oper erhalten ist, da die handschriftliche Partitur das Schicksal der „Prüfung" geteilt hat. Es ist nirgends mehr eine Spur davon aufzutreiben. Da Spohr auch den Textdichter nicht einmal dem Namen nach nennt, so sind wir über die „Alruna" eigentlich fast noch spärlicher unterrichtet als über ihre Vorläuferin. Allein man darf auch diesen Verlust kaum allzu hoch einschätzen, da wohl kaum mehr als ein historisches Interesse dabei in Betracht kommen dürfte. Nur einmal noch, gelegentlich eines Konzertes in Breslau 1809 auf dem unter anderem auch die Alruna-Ouvertüre zur Aufführung kam, erfahren wir durch eine Art von Rechtfertigung des Komponisten gegen die Kritik des Breslauer Berichterstatters einige Auslassungen, die für die allgemeine musikalische Anschauung Spohr's entschieden von Interesse sind. Der Meister stößt sich insbesondere an der Bemerkung „nicht frei von Reminiszenzen" und sagt dazu Folgendes:[1] „Er hätte geradezu sagen können, sie sei der Ouvertüre der „Zauberflöte" ganz und gar nachgebildet; denn dies war die Aufgabe, die ich mir gestellt hatte. Bei meiner Verehrung für Mozart und der Bewunderung, die ich dieser Ouvertüre zollte, schien mir eine Nachbildung derselben etwas sehr Natürliches und Lobenswertes und ich hatte in jener Zeit der Entwicklung meines Kompositionstalentes schon mehrere ähnliche Nachbildungen Mozart'scher Meisterwerke versucht. Obwohl ich nun bald nach jener Zeit zu der Einsicht kam, daß der Komponist auch in der Form seiner Musikstücke, sowie in der Entwicklung seiner musikalischen Ideen originell zu sein sich bestreben müsse, so hat sich doch eine Vorliebe für jene Nachbildung der Zauberflöten-Ouvertüre noch bis in die neueste Zeit bewahrt und noch jetzt halte ich sie für eine meiner besten und wirksamsten Instrumentalkompositionen. Sie ist auch nicht so sklavisch nachgeahmt, daß sie nicht auch einiges von eigener Erfindung enthielte, wie z. B. die auffallende Modulation in dem Einleitungs-Adagio und das zweite Fugenthema, womit die zweite Hälfte des Allegro beginnt und das dann mit dem Hauptthema recht glücklich verbunden ist. Auch die Instrumentierung, obwohl noch ganz in Mozartscher Weise hat doch schon einiges Eigentümliche."

Bei Betrachtung der beiden Themen[2] (Anh. Beisp. 2 und 3) scheint uns höchstens das zweite (Allegro) an die Zauberflöte zu erinnern, während das Adagio schon rhytmisch und in seiner ganzen Tendenz anders geartet ist. Die Durchführung und Instrumentierung entzieht sich aus den besagten Gründen leider einer Beurteilung.

Nach Verlauf von zwei Jahren, die Spohr wieder auf erfolgreichen Konzertreisen, zuletzt in Berlin und Hamburg, zugebracht hatte, kam ihm

---

[1]) Autobiogr. I. Bd. S. 139.

[2]) Auch die beiden Themen aus der „Alruna" stammen aus der bei der Besprechung der „Prüfung" bezeichneten Quelle.

unmittelbar vor seiner Abreise von Hamburg daselbst abermals ein Opernbuch zu Händen und zwar auf folgende Weise: Der damalige berühmte Schauspieler Schröder beabsichtigte dortselbst ein Theaterunternehmen mit lauter Novitäten in Schauspiel und Oper und hatte hiezu vier Opernbücher erworben, von denen er das Letzte: „Der Zweikampf mit der Geliebten" von Schink[1]) Spohr zur Opernkomposition antrug. Letzterer verpflichtete sich schriftlich, im Frühjahr 1811 die Komposition abzuliefern und die Première im Laufe des Sommers in eigener Person zu dirigieren. Wieder nach Gotha gekommen begann er sofort mit der Vertonung des mitgebrachten Buches[2]), merkte jedoch dabei verschiedentliche Schwächen desselben, die er mit Schröders Genehmigung und mit Hilfe eines nicht weiter bezeichneten Gothaer Dichters vornahm. Kaum waren jedoch die ersten Nummern beendet, so erlitt die Arbeit durch verschiedene andere Projekte Aufschub. Die Wiederaufnahme der Komposition begann im Herbst, und im Winter 1810/11 war die Oper bereits fix und fertig. Die erste Aufführung kam nach Beseitigung einiger Besetzungshindernisse am 15. November des nächsten Jahres zustande und erntete einen einmütigen reichen Beifall.

Spohr schreibt dazu wieder ganz charakteristisch[3]) „Ich hätte nun recht glücklich sein können, war es aber gar nicht. Schon bei der ersten Probe hatte mir einiges in meiner Musik mißfallen. Mit jeder folgenden Aufführung gesellte sich Neues hinzu, und noch ehe es zur Aufführung kam, war mir die Hälfte meiner Oper zuwider. Ich glaubte nun recht gut zu wissen, wie ich es hätte besser machen können, und ärgerte mich, dies nicht früher eingesehen zu haben."

Die Partitur des „Zweikampfs" ist uns erhalten, der Dialog und das gesamte Szenarium jedoch verloren gegangen. Da ersterer offensichtlich einen sehr breiten Raum eingenommen hat, und insbesondere die Hauptmomente und die wichtigsten Wendepunkte der Fabel repräsentiert haben muß, so ist aus dem Gesangstext der Gang der ziemlich komplizierten Handlung kaum annähernd zu rekonstruieren. Aus dem kläglich schlechten Textbuch mit seinen oft sich bis zur unfreiwilligen Komik steigernden Knittelversen[4]) läßt sich lediglich bestimmen, daß die Handlung wahrscheinlich im

---

[1]) Joh. Friedr. Schink, geb. 28. Februar 1755 zu Magdeburg, studierte in Halle Theologie, lebte meistens in Oesterreich und wurde 1789 von Schröder als Theaterdichter in Hamburg angestellt, ging 1797 nach Ratzeburg, wo er schriftstellerte, lebte 1812—1816 im Holsteinischen, dann in Berlin, wurde 1819 bei der Herzogin von Kurland Gesellschafter und nach deren Tod 1832 Bibliothekar der Herzogin von Sagan. Er starb am 10. Februar 1835 in Sagan (Goedeke, I. Aufl. III. Bd.).

[2]) „Der Zweikampf mit der Geliebten", ein Singspiel in drei Abteilungen. In Musik gesetzt von L. Spohr, herzogl. gothaischer Konzertmeister. Hamburg, Friedr. Herm. Nestler 1811 kl. 8° pag. 48. Originalausgabe.

[3]) Autobiogr. I. Bd. S. 165.

[4]) Z. B. folgende Wendung:

„Wölfe, Memme, hier bei Brüssel!?
Deinesgleichen, Hasen, ja!
Hasen? — Elefantenrüssel!
O! Ich weiß wohl was ich sah."

16. Jahrhundert, in der Zeit der Okkupation der Niederlande durch die Spanier und größtenteils auf einem adeligen Schloß dortselbst sich abspielt. Der Titel des Stückes fußt auf einer Kette von Irrungen und Mißverständnissen, die sich zwischen einen spanischen Edelmann und die Angebetete seines Herzens drängen, so daß letztere, die, als Höfling verkleidet und unerkannt auf das Schloß gelangt, wo auch der Geliebte als Gast weilt, in einen Ehrenhandel hineingezogen wird, dem zufolge der Ritter mit ihr einen Zweikampf auszufechten hätte. Natürlich löst sich durch einen Zufall die kuriose Situation alsbald in Wohlgefallen auf und schließt mit den traditionellen Herzensergüssen der Liebenden. Daß Spohr aus einem derartigen Stoff kein musikalisches Meisterwerk zustande bringen konnte, liegt nahe genug, und in der Tat ist die Vertonung desselben höchst unbedeutend geraten und gibt zu einem näheren Eingehen auf die Musik wirklich keine Veranlassung. Bereits die Ouvertüre und fast sämtliche Nummern der Oper lehnen sich übermäßig stark an Mozart an und weisen nur äußerst spärliche Ansätze zu einer individuellen Schreibweise auf. Gewiß ist alles geschickt und tadellos gearbeitet, zeigt aber überall und unverkennbar den Violinspieler in Spohr. Die Ouvertüre, durch und durch Mozartisch, besteht aus einem Adagio, das dem eigentlichen Thema: Allegro vivace vorangeht. Ein zweites trägt im Gegensatz hiezu lyrischen Charakter. Schon hier tritt die eigenartige Stimmführung und Harmonisierung Spohrs, die chromatischen Durchgänge in den Mittelstimmen öfters zutage. Spezielle Erwähnung verdient ein flüssig gearbeitetes, graziöses Walzerduett No. 3 (Allegro) und ein Solo der B-Clarinette als Einleitung zu einem Rezitativ, sowie die hübsche geschmackvolle Ballmusik (Anhang Beispiel 4) der Flöten, Oboen, B-Clarinetten, Hörner und Fagotte auf der Bühne und ein sehr schönes Cello-Solo in der Einleitung der Arie No. 7 Larghetto, das ganz die Art der langsamen Sätze in den Spohr'schen Violinkonzerten repräsentiert. (Anh. Beisp. 5.) In Hinsicht auf die spätere Entwicklung Spohrs als Vertreter der Romantik ist eine weitere Stelle, das Auftreten der vier Wilddiebe gleich in der ersten Szene nicht uninteressant, da das charakteristische Thema, sowie die Instrumentation doch schon unverkennbar romantische Ansätze zeigt und in der kanonartigen Fortsetzung eine ganz entsprechende dramatische Wirkung erzielt (Anh. Beisp. 6). Mit derartigen sporadischen Ausnahmen bewegt sich die Musik im übrigen in höchst konventionellen Bahnen, ermangelt vielfach der Erfindung und zeigt oft übermäßige schwächliche Längen. Wir können es dem Meister lebhaft nachfühlen, wenn er die eingangs erwähnte Selbstkritik über seinen „Zweikampf" mit den Worten schließt:

> „Ja, wäre mir mein Werk schon bei meiner Ankunft in Hamburg in diesem Licht erschienen, so hätte ich gegen die Absicht Schröders, es unaufgeführt beiseite zu legen, nichts einzuwenden gehabt."

Die folgenden Jahre 1812 und 1813 brachten Spohr mannigfache Erfolge, zunächst mit der Aufführung seines Oratoriums „Das jüngste Gericht" beim Musikfest in Erfurt und in zweiter Linie als Meister seines Instrumentes in Konzerten zu Leipzig und Prag, besonders aber in Wien,

wo sich sein bekannter siegreicher Wettkampf mit Rode abspielte. Hier war es auch, wo neuerdings mehrfache Anregungen zum dramatischen Schaffen an ihn herantraten — zunächst in Person des jungen Theodor Körner, den der Meister schon bald nach seiner Ankunft in Wien kennen und schätzen gelernt hatte. Er selbst läßt sich hierüber folgendermaßen aus:[1] „Als es dann entschieden war, daß ich in Wien bleiben werde, bat ich Körner mir eine Oper zu schreiben, wozu ich ihm die Sage von Rübezahl vorschlug. Körner, der von meinem Kompositionstalent eine gute Meinung hatte, sagte ohne Bedenken zu und ging gern auf den ihm vorgeschlagenen Stoff ein. Doch plötzlich hieß es, Körner wolle als Freiwilliger unter Lützows Reiterschar gehen und für die Befreiung Deutschlands kämpfen. Bald schon sahen wir ihn scheiden. Später wurde es bekannt, daß ihn nicht allein die Begeisterung für den deutschen Befreiungskampf, sondern eine unglückliche, unerwiderte Liebe zur schönen Schauspielerin Adamberger von Wien vertrieben und in den frühen Tod gestürzt hatte. So sah ich meine Hoffnung, von dem jungen begabten Dichter ein Opernbuch zu bekommen leider vereitelt und mußte mich nun nach einem anderen umsehen. Es kam mir daher gelegen, daß Herr Bernard[2]) seine Bearbeitung des „Faust" mir zur Komposition antrug und bald hatten wir uns über die Bedingungen geeinigt. Einige Abänderungen die ich wünschte, wurden von dem Dichter während meiner Reise nach Gotha vorgenommen, so daß ich nach meiner Rückkehr augenblicklich beginnen konnte. Aus dem Verzeichnis meiner Kompositionen ersehe ich, daß ich diese Oper in weniger als vier Monaten von Ende Mai bis Mitte September geschrieben hatte. Noch jetzt ist mir erinnerlich mit welcher Begeisterung und Ausdauer ich daran arbeitete. Hatte ich einige Nummern vollendet, so eilte ich damit zu Meyerbeer, der sich damals in Wien aufhielt und bat ihn, sie mir aus der Partitur vorzuspielen, worin dieser sehr exzellierte. Ich übernahm dann die Singstimmen und trug sie in ihren verschiedenen Charaktern und Stimmlagen mit großer Begeisterung vor. Reichte meine Kehlfertigkeit nicht aus, so half ich mir mit Pfeifen, worin ich sehr geübt war. Meyerbeer nahm großes Interesse an dieser Arbeit, welches sich bis in die neueste Zeit erhalten zu haben scheint, da er während seiner Leitung der Berliner Oper den „Faust" von Neuem in Szene setzte und mit großer Sorgfalt selbst einübte." Spohr gibt selbst zu, daß er bei seiner Arbeit vielfach speziell an die Wiener Vertreter der Hauptpartieen im Faust gedacht habe und daß ihm dabei

[1]) Autobiogr. I. Bd. S. 191.

[2]) J. K. B. Bernard, geb. 1780, gest. 1850, redigierte in Wien die „Thalia" ein Journal für dramatische Kunst; ferner „Friedensblätter" Zeitschrift für Leben, Literatur und Kunst, und die dortige „Modenzeitung". Er ist der Verfasser zweier bekannter Operntexte: Der Kreutzer'schen „Libussa" und des Spohr'schen „Faust" (Allg. Deutsche Biogr. II. Bd. S. 409).

J. K. Bernard, geb. 1780 in Wien: „Faust", Oper von Spohr (Berlin, 14. November 1829, Prag, 20. Januar 1825. Abendzeitung 1825 No. 66.) Ferner „Hymenäus auf das Beilagen Napoleons mit Maria Ludovica, Erzherzogin von Oesterreich". Wien und Triest, bei Geistinger 4, und „der Allmacht Wunder" (Hymnus) Musik von Stockhausen. (Goedeke, III, 847.)

trotzdem Einiges aus der Feder geflossen sei, was für die Sänger nicht paßte, wie z. B. die langen Coloraturen in der Arie des „Hugo", wobei er in seiner anerkannten Ehrlichkeit und Selbsterkenntnis bemerkt: „abgesehen davon, daß ich damals überhaupt noch nicht verstand, mich immer in den Schranken des natürlichen Stimmumfanges zu halten". Bekanntlich gehört diese Schwierigkeit der Gesangspartieen vorzugsweise zu den unleugbarsten Schwächen des Komponisten, über die sich auch Richard Wagner gelegentlich einer Aufführung der „Jessonda" in Leipzig in sarkastischer Weise ausgelassen hat.[1]) C. M. von Weber spricht sich gelegentlich einer Beurteilung des „Faust" ebenfalls in diesem Sinne aus: „Die großen Schwierigkeiten, die sich übrigens in allen Arbeiten Herrn Spohrs der Ausführung in musikalisch technischer Hinsicht entgegenstellen, mögen freilich die Aufführung dieses schönen Werkes mancher Bühne erschweren".[2])

Selbst H. M. Schletterer, der unermüdliche laudator temporis acti und spezielle „Spohrianer" gibt diesen Mangel mit den Worten zu: „Nicht mit Unrecht hat man Spohr, der verhältnismäßig erst spät mit Gesangskompositionen sich beschäftigte, beschuldigt, für die Singstimmen oft unsangbar geschrieben, die Solopartieen seiner Opern wie die Prinzipalstimmen seiner Soloquartette behandelt zu haben", bringt aber gleichzeitig folgende Wendung zur Entschuldigung dieser Eigenart, der eine wahre Grundlage nicht abzusprechen ist: „Ein Komponist, der alle Rätsel harmonischer Tonverbindungen gelöst, ein Geiger, der auf seinem Instrumente zu singen verstand wie Spohr, konnte in den Irrtum verfallen, das den instrumenten Mögliche auch von den Singstimmen zu begehren".[3])

Um wieder auf den „Faust" zurückzukommen, so wurden die genannten Schwächen nachher vom Intendanten des „Theaters an der Wien" Graf Palffy, mit dem sich Spohr bald darauf entzweit hatte, als Vorwand benutzt, die Oper unaufgeführt beiseite zu legen. Einige Jahre später, nachdem lange schon die ersten Aufführungen in Prag 1816 und in Frankfurt a. M. 1818 stattgefunden hatten, wurde das Werk mit viel Erfolg auch in Wien in Szene gesetzt. Spohr sagt dazu in seiner bekannten Manier: „Ich, der ich mich von jeher nur solange für meine Kompositionen interessierte als ich daran arbeitete und von ihnen erfüllt war, ertrug es mit Gemütsruhe, daß meine Partitur in der Theaterbibliothek unbenützt ruhte, und machte mich sogleich an neue Arbeiten[4])". Nachdem die Oper längst ihren Weg über zahlreiche große Bühnen gemacht hatte, und ihre Bedeutung durch den großen einmütigen Erfolg hinlänglich bekannt war, kam es nach einem Zeitraum von neunundreißig Jahren noch zu einer umfassenden Neubearbeitung des Werkes zwecks einer Aufführung desselben in London im Jahre 1852. Mr. Gye, der Direktor der italienischen Oper in London kam anfangs des genannten Jahres nach Cassel, um Spohr

---

[1]) R. Wagner, ges. Schriften und Dichtungen X. Bd. (der Wortlaut dieser Stelle kommt in anderem Zusammenhang bei der Besprechung der „Jessonda" zur Anführung).

[2]) Georg Kaiser: Sämtl. Schriften von C. M. von Weber IV, S. 273.

[3]) H. M. Schletterer: „Ludwig Spohr."

[4]) Autobiogr. I. Bd. S. 193.

einzuladen, im Sommer seinen „Faust" dort zu dirigieren und schlug ihm zu diesem Zwecke vor, anstatt des Dialoges verbindende Recitative zu schreiben, wodurch allein die von der Königin gewünschte Aufführung möglich zu machen sei. Anfangs weigerte sich der Meister, diesem Verlangen nachzukommen, da er die genannten Aenderungen für unausführbar hielt, ließ sich aber auf wiederholtes Drängen endlich dazu herbei. In einem Brief an seinen (schon erwähnten) Freund Hauptmann äußerte er sich hierüber folgendermaßen: „Daß ich meine Oper auf den Wunsch der Königin von England und des Prinzen Albert zur großen Oper umgeschaffen, haben Sie wohl schon gehört. Diese Arbeit hat mir viel Freude gemacht und mich drei Monate lang angenehm beschäftigt, da sie mich ganz in die glückliche Wiener Jugendzeit versetzte. Zuerst hatte ich mit Hilfe meiner Frau [1]) die Dialogsszenen in solche umzuschaffen, die sich zur Komposition eignen. Dabei war ich bemüht denselben mehr Interesse zu geben, als sie bisher hatten und das auszumerzen, was mir von jeher bei den vielen Aufführungen, die ich von dieser Oper erlebte, mißfallen hatte, und ich glaube und hoffe, daß mir beides gelungen ist. Dann galt es, mich wieder in den Stil und in die Stimmung zurückzuversetzen, die ich hatte, als ich den Faust schrieb und ich hoffe, daß mir auch das geglückt ist und niemand eine Verschiedenheit im Stil zwischen dem Alten und Neuen bemerken wird. Die Oper hat nun drei Akte; der zweite schließt mit der Hochzeitsszene und der dritte beginnt mit einem neuen Entre-Akt, der mit Reminiszenzen aus dem Trio des Fackeltanzes und der Hexenmusik die von Faust durchschwelgte Nacht malt und dann in ein großes Rezitativ des Mephisto übergeht, an welches sich dessen Arie in E-Dur anschließt. Nach dem Vorüberzuge der Hexen folgt dann ein Rezitativ des Faust, ebenfalls mit Anklängen aus Früherem und Späterem und darauf ein kürzeres zwischen ihm und Wagner, dem sich das letzte Finale anreiht. Ich bin nun sehr gespannt, die Oper in ihrer neuen Gestalt einmal zu hören!"

Die also neu gestaltete Oper kam nach vielen anstrengenden Proben am 15. Juli des genannten Jahres zum ersten Male zur Aufführung mit einem begeisterten Beifall des englischen Publikums im Gefolge, der sich nach zwei weiteren Wiederholungen unter Spohrs Leitung immer mehr steigerte.[2])

Spohrs Faust wird heute noch vielfach für die erste Bühnenbearbeitung des Stoffes gehalten. Dem ist aber nicht so, da schon 1791, also fast fünfundzwanzig Jahre vor Spohr der am Nationaltheater in Mainz als Theaterdichter tätige Heinrich Schmieder eine vieraktige Originaloper „Dr. Faust" schuf, zu der der „kurfürstlich maynzische Hofsänger" Ignaz Walter die — sogar ganz gute — Musik geschrieben hat. (Erstaufführung am 28. Dezember 1797 in Bremen. [3]) Ferner existiert eine Oper: „Leben

[1]) Gemeint ist die zweite Frau, Marianne, geb. Pfeiffer, mit der er sich 1836 vermählt hatte. (Siehe Einleitung).

[2]) Auch in Paris war Spohrs „Faust" schon 1830 mit hervorragender Besetzung in Szene gegangen, wo die Gesellschaft des Direktors Röckel im Saale Favart damit debütierte (Hermann Mendel: Einführung in Spohrs „Faust" Einleitung zu Gust. Modes Textbuch Berlin)

[3]) Näheres bei Ph. Spitta: „Die älteste Faustoper und Goethes Stellung zur Musik."

und Taten Fausts“ von Jos. Strauß, Wien 1814, sowie „Leben, Taten und Höllenfahrt des Doktor Faust“ Oper von Georg Lickl, Wien 1815. Es gibt im Ganzen also drei Vorläufer Spohrs.

Aehnlich wie das Schmieder'sche Libretto hat auch Bernard in seinem übrigens recht bescheidenen Buch sich fast gar nicht an Goethes Dichtung gehalten, lehnt sich vielmehr an das alte Volksschauspiel, teilweise an Klingers Roman an. Der Schauplatz der Handlung verteilt sich auf Straßburg, Aachen und den Brocken um die Zeit Anfangs Mai 1460. Der Inhalt läßt sich in gedrängtester Form etwa folgender Maßen skizzieren:[1])

Faust, der sich dem Teufel verschrieben hat und denselben in Gestalt des Mephisto zum Gesellschafter hat, hegt die edle Absicht, die Macht des Bösen zu benutzen, um Gutes zu tun, erliegt aber seinen unbesiegbaren menschlichen Schwächen und wird aus sinnlicher Begier sogar zum Mörder, sodaß am Ende der Teufel volle Gewalt über ihn behält und er in der Schlußszene mit Eklat zur Hölle fährt. Faust liebt Röschen, ein leichtgläubiges Straßburger Goldschmiedtöchterlein, bricht ihr aber die Treue, sobald er das schöne Edelfräulein Kunigunde erblickt, welches er aus der Hand ihres Räubers, des Ritters Gulf befreit, indem er dessen Burg durch Zauber zerstört. Er gibt Kunigunde zwar ihrem Bräutigam, dem Grafen Hugo zurück, berückt sie jedoch zuvor durch einen Zaubertrank, der unwiderstehlich macht und den ihm die Hexe Sykorax auf dem Blocksberg gereicht hat. Den Grafen ersticht er am Hochzeitsabend und verführt Kunigunde. Am andern Tag erfaßt ihn Reue — aber zu spät. Als er zu Röschen, die ihm gefolgt, zurückkehren will, läuft seine Zeit ab — er fährt zur Hölle während sich Röschen aus Verzweiflung über Fausts Treubruch ins Wasser stürzt.

Als Zelter die Oper 1829 in Berlin zum ersten Male hörte, äußerte er sich[2]) in seiner derb kräftigen Art über die Schlußszene: „Dem beglückenden Faust, der nicht eher etwas merkt, bis ihm die Not über den Kopf zusammenschlägt, wird zuletzt die umgekehrte Ehre des Elias, er fährt zur Hölle, die sich von ferne ganz appetitlich ausnimmt. Die Hölle selber weiß nicht, was sie mit dem Gimpel anfangen soll, sie läßt ihn in Musik setzen und schickt ihn uns aufs Theater“. James Simon meint in seiner Abhandlung „Faust in der Musik“[3]) dazu noch: „Der Gefährte dieses Wüstlings, Mephisto, ist ein grobes lächerliches Schreckbild. Zwecklose Episoden steigern noch das Improglio dieses „Stücks im Stück“; er bemerkt ferner an einer anderen Stelle: „Bekundet sich also Spohrs Mangel an dramatischem Weitblick auch hier, so durchweht seine Musik doch ein vornehmer distinguierter Zug. Der Anlage nach eine Oper alten Schlages aus einzelnen Nummern bestehend, zeigt das Werk zugleich manche Ansätze zu der späteren Romantik. Die glückliche Wiedergabe von allerlei Spuk, wie im Hexenchor der Blocksbergszene und die aparte Farbengebung

---

[1]) Ich gebe hier eine Angabe in Riemanns Opernhandbuch, die mir bei ihrer Kürze doch erschöpfend erscheint in etwas erweiterter Form wieder.

[2]) Goethe-Zelter, Briefwechsel, III, 15. und 16. November 1829.

[3]) In „Die Musik“ herausgeg. von R. Strauß.

weisen deutlich in die Zukunft." Carl Maria von Weber[1]), der noch als Leiter der Prager Oper für Spohrs Faust eingetreten war, macht in einer Vornotiz darauf aufmerksam, daß „glücklich berechnet einige Melodieen wie leise Fäden durch das Ganze gehen und es geistig zusammen halten". Ph. Spitta meint sogar: „Wenn die gebildete Welt allgemein zu der Ansicht gelangt sein wird, daß das alte Volksschauspiel, welches hinter Goethes Faust steht, auch ohne diesen noch seinen Wert behalten hat, wird es möglich sein, die Oper von Bernard und Spohr wieder mit Erfolg aufzuführen, wie solches geschah in der Zeit, ehe Goethes Dichtung sich ihren Platz auf der Bühne eroberte. Wir würden damit ein Tonwerk zurückgewinnen, das, wenn auch die eigentliche dramatische Ader nicht stark in ihm pulsiert, doch durch Adel, Reichtum und Eigenart auf einen hervorragenden Platz unter den deutschen Opern Anspruch machen kann."[2])

Die Musik ist denn auch stellenweise reich an schöner Erfindung, wenn auch nicht immer charakteristischer Art und der Situtation so ganz entsprechend, worin beispielsweise die Stärke des Gounod'schen Werkes beruht. Das Hauptgewicht ist aber auf die harmonische kontrapunktische Arbeit in den Singstimmen wie im Orchester gefallen, die sich stellenweise zu bedeutender fast klassischer Höhe emporschwingt. Diesen Grundzug offenbart gleich von vornherein die effektvolle Ouvertüre, deren Fehler demgemäß auch der Mangel an Charakteristik im Sinne der nachfolgenden Oper sein dürfte. Die instrumentale Wirkung überwiegt die dramatische Bedeutsamkeit, obwohl Spohr gerade das letztere Attribut betont wissen wollte, wie das im Vorwort des gedruckten Buches[3]) aufgestellte Programm[4]) deutlich beweist. Es heißt dort:

„Im Allegro vivace ist das sinnliche Leben Fausts und der Taumel der Schwelgerei in diesem bezeichnet: der Ueberdruß daran weckt das Bessere in ihm und erzeugt Gewissensvorwürfe, die von der mächtigen Sinnlichkeit wieder betäubt werden. Im Largo grave ist sein endliches Ermannen, das Bestreben, dem Bösen zu entsagen, und im Fugato das allmähliche Aufkeimen guter Vorsätze angedeutet. Doch bald unterliegt er neuen und stärkeren Lockungen der Sinnlichkeit — tempoprimo — und überläßt sich, von der betrügerischen Macht des Bösen verblendet, mehr als je den ungezügelten Lüsten."

Soweit Spohrs eigene Angaben. Es ist noch zu erübrigen, daß die polyphone Durcharbeitung dieser Ouvertüre zwar nicht frei von Längen, jedoch im

---

[1]) Weiteres siehe: Sämtliche Schriften von C. M. v. Weber, herausgegeben von Georg Kaiser.

[2]) Bei dieser vor nahezu zwanzig Jahren gemachten Aeußerung muß der Hinweis auf die Wirkungsmöglichkeit einer Aufführung des Spohr'schen „Fausts" heute doch wohl lebhaft bezweifelt werden!

[3]) Herausg. von Joh. Bapt. Wallishauser 1814, pag. 95, 8°, Originalausgabe. Ferner Faust: a romantic opera, in two acts; (In German and English) The music by Spohr; non performing at the Prince's Theatre, under the direction af Herr Schumann, Direktor of the opera at Mayence. Acting manager, mr. Bunn. London, A. Schloss (1840), pag. 85, kl. 8°, „The managers edition."

Ferner: Faust, große dramatische Oper in drei Akten, Musik von L. Spohr, Darmstadt, H. Jakoby, 1853, pag. 62, kl. 8°, enthält die für London nachkomponierten Rezitative.

[4]) Eine Vorahnung der „Liszt'schen symphonischen Dichtung?"

Ganzen eine durchwegs vorzügliche ist. Das vivace Thema, den Sinnentaumel charakterisierend, steht in C-Dur und erfährt im Verlauf des Tonstückes eine sehr häufige Wiederholung (Anh. Beisp. 7). Darauf folgt ein eingeschobener Satz auf ein in der Melodik einigermaßen an "Oberon" gemahnendes Thema gebaut. (Anh. Beisp. 8). Ueber diesem Motiv erhebt sich dann das Fugato (Anh. Beisp. 9), in den Holzbläsern beginnend, zu einem As moll Satz, wobei das erste Thema im Verlaufe wieder die Oberhand gewinnt. Das Ganze schließt in C moll.

Beim Aufgehen des Vorhangs intonieren Flöten, C-Clarinetten und die Streich-Instrumente ein Menuett auf dem Theater in leichter italienischer Manier geschrieben, ein hübsches Wechselspiel der Holzbläser und Streicher, wozu dann das Recitativ Fausts einsetzt (ähnlich wie im Don Juan, dem überhaupt mehrere Situationen nachgebildet sind). Faust (Bariton)[1]):

„In Sinneslust so sinnlos leben,
Ein elend Gauckelspiel! Hinweg mit Schmauß
Und Tanz, mit diesen schalen Festen, geweiht
Der Völlerei, hinweg!"

Mephisto (Baß) höhnt ihn, ob seines Vorsatzes, die Macht des Bösen zum Guten zu verwenden. In längerem Zwiegesang, der die beiden Hauptfiguren nicht gerade prägnant hervortreten läßt, (ein Vorwurf der übrigens das ganze Werk trifft), geben beide ihr Streben kund. Von Mephisto verlassen, beginnt Faust seine durch überreiche Koloraturen zu Anfang etwas süßlich geratene Larghetto-Arie: „Liebe ist die zarte Blüte", worin er in schwärmerischen Entzücken seiner Liebe zu Rös'chen gedenkt und die Macht der Hölle emphatisch zurückweist, was musikalisch mit dem Eintritt des Allegro molto und insbesondere durch die schneidenden Sekunden der Streicher bei der Stelle „Tückisch hemmt sie den freudigen Lauf" treffend charakterisiert wird. Auch die Tonart, das unheimliche Cis-moll trägt viel zur dramatischen Wirkung bei, ebenso wie das kurze rythmisch wiederkehrende Thema der Klarinette, die wachsende Erregung äußerst fein zum Ausdruck bringt.

Hierauf: Verwandlung, die uns vermutlich in eine Trinkstube der Faust'schen Behausung führt. Es ist Nacht. Fausts Kameraden und Diener erwarten Ersteren mit geteilten Gefühlen. Trinklied Wohlhaldts (Tenor): „Der Wein erfreut des Menschen Herz", in dessen Refrain die Uebrigen einstimmen. Nachdem sich alle bis auf den treuen Wagner zu Bett begeben haben, tritt Faust mit Rös'chen (Sopran) am Arm herein. Eine süße ausdrucksvolle Bläsermelodie leitet das Liebesduett (No. 4) ein, welches in der Situation an Don Giovanni und Zerline erinnert: „Folg' dem Freunde mit Vertrauen, komm erheit're Deinen Sinn." Mit dem

---

[1]) Der Spohr'sche „Faust" ist mit eine der ersten Opern, in der die Titelpartie für Bariton geschrieben ist, was für den weiteren Verlauf der romantischen Oper bis auf den heutigen Tag typisch geworden ist. Vergl. „Don Juan", „Huldbrand" (in E. T. A. Hoffmanns „Undine") „Vampyr", Hans Heiling usw. bis herauf zum „Holländer".

Eintritt des Allegro kommen Fausts Freunde, die Ankunft Franzens, Rös'chens rechtmäßigen Bräutigams, mit einer Schar Bewaffneter meldend. Dieser stürmt auch sofort herein. Er will Rös'chen befreien und Rache an dem Verführer nehmen. Ein interessant instrumentiertes Sextett entwickelt sich; die tiefe Lage der Flöten, sowie die chromatisch aufsteigenden Läufe der Bratschen und Celli charakterisieren die Situation. Ein langer Orgelpunkt mit unheimlichen Bläserakkorden deutet auf den Beginn des Streites hin, der sich jetzt zwischen den beiden Parteien entspinnt. Eine dramatisch bewegte Szene bahnt sich an: Franz und Chor: „Gebt sie frei!“ Fausts Freunde: „Wagt Euch nicht zu nah herbei!“ Bereitwillig und ruhig duldet Faust das Durchsuchen des Hauses nach dem Mädchen, was natürlich erfolglos bleibt, da Mephisto Rös'chen ungesehen entfernt hat. Franzens Zorn wendet sich nun erst recht gegen Faust. Wie alle den Zauberer ergreifen wollen, verschwindet dieser vor den Augen seiner betroffenen Feinde durch den Schornstein. In der musikalischen Erfindung ist dieser Schluß nicht gerade stark und kommt über reiche Anwendung von Chromatik im Streichorchester kaum hinaus. Den Akt der Fahrt durch den Schornstein hat der Komponist durch Nachahmung eines chromatischen Laufes in sämtlichen Streichinstrumenten zuletzt in Clarinetten und Flöten auszudrücken versucht.

Die Szene verwandelt sich, versetzt uns in ein Zimmer der Burg Gulfs und beginnt mit einer Arie (Nr. 6) der Kunigunde (Mezzo-Sopran), die in Gefangenschaft ihres Räubers schmachtet und sich nach ihrem Ritter Hugo sehnt, von dem sie Rettung erhofft. Das einleitende Recitativ-Larghetto beginnt sehr ausdrucksvoll und strebt vielfach mit Glück nach Charakteristik. Die Arie selbst „Ja, ich fühl es, treue Liebe giebt dem Herzen Mut und Kraft“ ist für den schwärmerischen elegischen Grundton, auf den sie gestimmt ist, viel zu lang und muß mit ihren zweihundertsechs Takten, schließlich monoton und ermüdend wirken. Nicht uninteressant ist dabei nur das selbständig durchgeführte Motiv in der Begleitung (Allegro. Anh. Beisp. 10).

Eine weitere Verwandlung führt uns in einen Wald in der Nähe von Gulfs Burg, wo Hugo (Tenor) im Begriff, die Burg des frechen Räubers mit dem Schwert in der Hand zu stürmen, mit seinen Getreuen rastet. Seine Arie (No. 7): „Ja, hoffe, Kunigunde, bald ist die Tat vollbracht“ kontrastriert zur vorausgehenden und wird durch ein ritterliches, zierlich rhytmisiertes Motiv eingeleitet. Die Unterbrechungen durch den Chor wirken sehr gut, indem sie der Szene Leben und Wahrheit verleihen. Sobald der Ritter vorüber gezogen, betritt Franz mit Rös'chen die Szene. Beide sind ermüdet von ruheloser Wanderung und sinken erschöpft auf eine Bank nieder. Das Mädchen sehnt sich nach Faust, zu dem sie eine wahre tiefe Liebe hegt: „Ich kann nicht ruhen, nicht rasten, es treibt, es zieht zu ihm mich hin.“ Musikalisch ist das Trio (No. 8) eines der besten Stücke des ganzen Werkes, weil die Poesie der Szene eine ungemein treffende, musikalische Unterstützung erfährt. Die ruhelose Sehnsucht Rös'chens malt eine charakteristische fortlaufende und chromatisch bewegte Geigenfigur, die lebhaft an die Begleitfigur des Schubert'schen „Gretchen am Spinnrad“ gemahnt, von sehnsüchtigen Seufzern der Oboe

treffend unterstützt. Franz mahnt dringend zur Heimkehr. Bei seinen Worten:

„Es krächzen Raben, rufen Eulen,
Ich höre Sturm im Walde heulen"

ertönt ein unheimliches Motiv in den Bässen, das die Stimmung prächtig zum Ausdruck bringt und beim Erscheinen Mephistos, der hinter den Ruhenden aus der Versenkung emporsteigt, wiederkehrt. (Anh. Beisp. 11). Dieser spricht eine Verschwörungsformel über das Paar:

„Geister auf! An Stell und Ort,
Tragt sie sanft in Lüften fort."

Eine somnabule Stimmung entwickelt sich mit Eintritt des sempre pp. und poco a poco ritardando im Orchester, während die Beiden samt der Ruhebank langsam den Blicken entschwinden. Die Romantik Spohrs gibt an dieser Stelle ihr Bestes und ist in ihrer Art und Weise eine unmittelbare Vorläuferin C. M. v. Webers geworden, welcher sie von diesem Ausgangspunkt vermöge seiner stärkeren vielseitigeren Begabung auch auf manch anderes Kolorit auszudehnen vermochte und dem es insbesondere gegeben war, jene für ihn so charakteristischen, naiven, heiteren und warmherzigen Töne anzuschlagen, eine Mischung, mit der er naturgemäß die Saiten des deutschen Gemütes ungleich mächtiger anzuschlagen vermochte, als es seinem älteren Zeitgenossen Spohr vergönnt war.

Das Finale des ersten Aktes No. 9 bringt uns auch dramatisch den Höhepunkt des ganzen Aufzuges, indem uns der Kampf der Parteien regelrecht vor Augen geführt wird. Gulf (Baß), vor dessen Burg wir uns befinden, will beim Anrücken der Feinde, Kunigunde zum Fenster hinunterstürzen. Hugo rast herbei, will ihn hindern und entflammt seine Getreuen zur äußersten Tapferkeit. Faust steht ihm bei und beschwört mit Hilfe seines teuflischen Begleiters ein Unwetter herauf. Unter dem Mord- und Angstgeschrei des Doppelchores der Leute Gulfs und Hugos bricht dieses furchtbar los. Mehrere heftige Blitze schlagen krachend ein. Wie das Schloß in Flammen steht, stürzt Hugo hervor, wird aber gepackt und erbarmungslos in die brennenden Trümmer gestoßen.

Hier zeigt das Textbuch, wenigstens der Anlage nach, seine beste Stelle: Während nämlich Faust Hugo die Braut retten hilft und das Edle seines Tuns scheinbar über die Netze der Hölle triumphiert, regt sich doch schon seine Eifersucht und ein sinnliches Verlangen nach der schönen Kunigunde, was Mephisto frohlockend wahrnimmt:

„In der Sinne Netz gefangen
Liegt besiegt der stolze Tor,
An des Weibes Reiz zerschellet
Ist des Geistes kecker Plan."

Daß Spohrs dramatische Kraft der Wucht dieser Schlußszene nicht annähernd gewachsen war, und seine Ausdrucksmittel dabei versagen mußten, bedarf kaum der Konstatierung. Dies hieße denn auch seiner Zeit um erkleckliches vorauseilen. Immerhin zeigt er in einer lebhaften Steigerung des Tempos, sowie der Instrumentierung ein diesbezügliches ehrliches

Streben, erzielt sogar in der Führung der Singstimmen manche gute Wirkung. Im übrigen würden die aufregenden Schreckensszenen auf dem Theater, wobei natürlich alle Register der Bühnentechnik gezogen wurden, auch eine weit bessere Musik als die Spohr'sche wahrscheinlich ebenfalls absorbiert haben. Man denke nur etwa an das Schlußbild der „Hugenotten" oder den Straßenkampf in der „Stummen von Portici."

Läßt uns das Finale des ersten Aktes musikalisch zu wünschen übrig, so bringt uns die Introduktion des folgenden Aufzugs einen Höhepunkt sondersgleichen, den Spohr nur höchst selten mehr erreicht hat, nämlich die Hexenszene auf dem Blocksberg. Bereits die Einleitung bei geschlossenem Vorhang, ein Adagio der sordinierten Streicher unisono bereitet die mystische Stimmung prächtig vor (Anh. Beisp. 12), bis der Chor der Hexen, sowohl durch die stuccato Begleitung der Violinen mit springendem Bogen (Anh. Beisp. 13) als durch den wiederholten frappierenden Taktwechsel — erst $^3/_4$, dann $^2/_8$ — einen bizarren und phantastischen Eindruck erreicht, der zur Situation vortrefflich paßt. Karl Löwe hat in einer seiner hervorragendsten Balladen „Walburgisnacht" (op. 2, No. 3) einer genialen Schöpfung, die auch von Wagner besonders bewundert wurde, nichts besseres gewußt, als diese Musik seinem Werke quasi als Huldigung für den romantischen Genossen zu Grunde zu legen. Chor der Hexen und Solostimme: „Wenn die Weide sproßt, wenn die Haide schoßt, ziehen wir durch die Luft auf den alten Blocksberg aus", fortwährend in düsterem h-moll erklingend. Beim Eintritt Mephistos und Faust's taucht eine unheimliche Figur im Fagott auf, die von Clarinetten und Flöten kanonisch nachgeahmt wird. (Anh. Beisp. 14). Mephisto beschwört die Hexe aus ihrer Tiefe, ein plötzlich eintretendes  in allen Orchesterstimmen ist von stärkster, eindruckvollster Wirkung. Dazu bringt die sehr tief gelegte Stimme der Hexe (tiefer Alt), sowie die dreifach geteilten Bratschen, Celli und Bäße, vereint mit dem pp. der Hörner einen ganz ausnehmend guten romantischen Klangeffekt zustande, der bei der Einfachheit der Mittel zu den geradezu vorbildlichen Stellen in der gesamten romantischen Opernliteratur zählen dürfte. Die Hexe Sikorax selbst ist mittels der Holzbläser charakterisiert, die das Thema der Einleitung in Nachahmungen wiederholen. Sie reicht Faust einen Trank, der unwiderstehlich zu ihm hinzieht und dessen Zauberwirkung sich sogleich an den Hexen offenbart.

Sobald Mephisto die Zauberlaterne zerschlägt, versinkt der Spuk und tiefe Nacht breitet sich aus, während sich die Bühne in einen offenen Platz vor dem Dom zu Aachen verwandelt. Rös'chen und Franz treten auf und hören Musik aus dem Dom erklingen, ein Larghetto hinter der Bühne, intoniert von drei Posaunen, zwei Bassethörnern und zwei Fagotten und offenbar einer alten Choralmelodie nachgebildet. Im Dom findet die Trauung Hugos mit Kunigunde statt. Chor: „Sende, Himmel, Segensfülle auf das teure Paar hernieder" usw. Hierauf die Arie Rös'chens in g-moll: „Dürft ich mich sein Eigen

nennen“, eine schöne warm empfundene Melodie, die ungestillte Sehnsucht nach dem Geliebten ausdrückend. Faust, der dem Akt in der Kirche beigewohnt hat, tritt heraus und trifft zu seiner Ueberraschung Rös'chen, der er sich aber schlau zu entziehen weiß. Seine Arie No. 13: „Wie ist mir! Welcher Zweifel“ usw. schildert den Zwiespalt seines Herzens, von dem er, sowohl durch die Liebe zu Rös'chen, als, stärker noch, zur schönen Kunigunde hingezogen, gequält wird. Leider versagt die musikalische Erfindung bei diesem dramatisch nicht schlecht angelegten Stück ziemlich merklich, und machen sich insbesondere die Koloraturen in der männlich ernsten Stimmlage des Baritons gar nicht gut. Schön ist nur die Kantilene des Mittelsatzes: „Aber Rös'chens sanft Gemüt.“ Im Uebrigen ist die Arie wieder viel zu lang. Viel glücklicher war der Komponist auch nicht bei der folgenden Des dur-Arie der Kunigunde, die, nachdem sich die Szene in einen Saal auf dem Schloß verwandelt hat, ihre bangen und freudigen Gefühle für das bevorstehende Fest zum Ausdruck bringt. Fast alles Schöne daran ist ganz à la Mozart, von dem sich Spohr auch jetzt noch nicht frei machen konnte, wie z. B. gleich das einleitende Solo der B-Klarinette (Anh. Beisp. 15). Im Uebrigen stören auch hier die einen übermäßig breiten Raum einnehmenden Koloraturen die Stimmung erheblich. Aus dem Allegro vivace des Chors der Hochzeitsgäste No. 15 entwickelt sich die Ballsszene, in der die Handlung rasch zur Katastrophe geführt wird. Gegen Schluß des zärtlichen Duetts zwischen Hugo und Kunigunde betritt Faust mit Mephisto und seinen Freunden den Saal, vom Brautpaar und den Gästen herzlich begrüßt. Faust setzt heimlich, aber sofort, bei Kunigunde seine Verführungskünste ins Werk, die jene ängstlich abzuweisen sucht. Von Mephisto wird Hugo aufmerksam gemacht, daß seiner Ehre Gefahr drohe; dieser glaubt anfangs nicht an einen Treubruch des bewährten Freundes, bis er, von Mephisto fortwährend gehöhnt und gehetzt, Gewißheit erlangt, während sich Faust in rasch entflammter Leidenschaft vergißt und vor Kunigunde auf den Knieen um Erhörung fleht. Zu tiefst betroffen stürzt der Ritter herzu, vom Verführer blutige Sühne fordernd. Die Gäste eilen von allen Seiten ängstlich herbei, sofort bilden sich erregte Parteien, während sich die Situation rasch zuspitzt. Die Degen werden gezogen! Schaudernd will Rös'chen, die dem Geliebten als Student verkleidet heimlich in den Saal gefolgt ist, sich ins Mittel werfen, das Aeußerste zu verhindern. Vergeblich drängt sie sich zwischen die Kämpfenden, schon klirren die Klingen wütend aufeinander, Faust stößt sie beiseite und versetzt, von seinem teuflischen Gefährten sekundiert, dem Ritter den tödlichen Stoß. Sterbend sinkt Hugo zu Boden. Während Alles drohend auf den Mörder eindringt und ihm den Ausgang verwehrt, fällt der Vorhang.

Diese ganze Szene, die an Eindruckskraft und unmittelbarster dramatischer Wirkung wahrlich nichts zu wünschen übrig läßt, hat sich Spohr ganz und gar entgehen lassen; das ganze Finale liegt musikalisch, höchst vereinzelte Momente ausgenommen, vollständig brach. Das Tempo di Polacca der Ballmusik (Anh. Beisp. 16) nimmt einen endlosen Fortgang und wird nur ganz sporadisch von einigen wenigen Figuren unterbrochen, die ein schwächliches Charakterisierungs-

bestreben zeigen.[1]) Einigermaßen bemerkenswert erscheint der frei einsetzende, dreifache Vorhalt beim letzten Worte des fallenden Ritters: „Weh mir, schon ists geschehen!" Alles andere bewegt sich bis zum Schluß eintönig in einer höchst konventionellen Bahn, und vermag in dieser handwerksmäßigen Anfassung nirgends tiefer zu ergreifen.

Der dritte Akt versetzt uns nach einer kurzen unbedeutenden Entre-Akts-Musik wieder in die Geisterregionen des Blocksbergs. Mephisto tritt unter Blitz und Donner auf, hält eine kurze Revue in seinem Reich und bereitet seine Untertanen auf den Empfang des bald ihm verfallenen Faust vor:

„Hölle, schleuß die Tore auf,
Köstlich habe ich sein gepflogen,
Wie sichs für den Meisten schickt,
Groß in Sünden ihn gezogen.
Hoch mit Frevel ihn geschmückt."

Dieser Hinweis auf das Grundmotiv des Stückes ist vom Dichter mit Geschick angebracht und ausgearbeitet. Der Komponist baut die ganze Szene fast wörtlich auf die uns aus dem zweiten Aufzug schon bekannte große Hexenszene auf. In der Arie Nr. 16 hat Spohr endlich den Versuch gemacht, auch Mephisto einigermaßen zu charakterisieren, wenn auch das dämonische Element dabei immerhin noch nicht genügend zur Geltung kommt und nur eine äußerliche Behandlung erfährt. Diese Partie in den Vordergrund zu stellen und der Figur den charakteristischen Ton für die Szenen des Mordes und Hohnlachens in den Mund zu legen, hätte sich der Romantiker nicht entgehen lassen dürfen.[2]) Die Entscheidungsszene (Finale Nr. 17) bringt uns in Fausts Wohnstube und spielt am Tage nach der Mord- und Verführungsnacht. Kunigunde, die den Tod Hugos noch nicht erfahren hat, weint bittere Reuetränen über ihren Treubruch. Röschen, die gleichfalls Betrogene, gesellt sich zu ihr und beide schwören sich Vergeltung am Räuber ihrer Ehre und Tugend zu üben, wozu ihnen

---

[1]) Ueber das speziell von Spohr sehr beliebte Tempo a la Polacca sagt E. T. A. Hoffmann an einer Stelle seiner Recensionen (No. 8: 12 Polonaisen für das Pianoforte vom Grafen Oginsky, herausg. von Dr. E. Istel) Folgendes: „Daher kommt es, daß deutschen Komponisten, die nicht wenigstens sich in Polen hinlänglich naturalisierten, um mit jenem geheimen Geiste des polnischen Haupttanzes ganz vertraut zu werden, die Komposition der Polonaise durchaus nicht gelingen will. Mit der rhythmischen Richtigkeit ist es nämlich gar nicht getan und aus der Nachahmung des Rhythmus, ohne das Auffassen der tieferen Bedeutung, ist jenes Zwittergeschlecht entstanden, das nur noch vor weniger Zeit unter dem Namen à la Polacca unter uns so überhand nahm. In diesen a la Polaccas, mögen es nun bloße Tonstücke oder Gesänge sein, wird gewöhnlich allerlei neckender Spaß getrieben, was dem Charakter der eigentlichen Polonaise ganz zuwider ist.

[2]) Zelter sagt in einem Brief vom 16. Nov. 1829 an Göthe in seiner unnachahmlichen Urwüchsigkeit hierüber: „Mephisto ist der dummste Teufel unter der Sonne. Fuchsrot angestrichen wie ein Feuerherd, auffallend, durchfallend, boshaft, eckelhaft und ist nicht zu begreifen, wie er gelitten wird, da er überall ist und anstößt, und gar kein Hehl hat seiner Ansicht".

Mephisto seinen Beistand verheißt: „Ihn ereilt, wo er weilt, seine Schuld. Seht in mir den Richter hier!" Auch Franz, der immer noch Röschen auf den Versen folgt und Wohlhaldt, der ihr vergebens eine Liebeserklärung macht, haben sich herein begeben, um Faust zur Rechenschaft zu ziehen. Dieser tritt mit dem allein treu gebliebenen Wagner herein und bietet sich in maßloser Frivolität vor Kunigunde und den Andern Röschen aufs neue zum Bund. Als sich Alles empört gegen ihn wendet, fordert er von Mephisto Befreiung aus der gefährlichen Situation, doch vergeblich. Seine Stunde hat geschlagen, und voll Hohn kehrt sich die Hölle ab, nur mehr auf ihr Opfer wartend. Röschen, die verzweifelt den Treubruch an ihr und der Rivalin vernommen, stürzt sich, von Wagner vergebens verfolgt, von der Brücke in den Strom, während Hugos Ermordung ruchbar geworden ist und die irdische Gerechtigkeit bereits vor den Türen steht. Kunigunde erfährt erst jetzt von dem Tod ihres Geliebten, worauf sie sich in rasendem Schmerz mit einem Dolch auf Faust stürzt, von Mephisto zurückgehalten, der das Rächeramt für sich beansprucht. Immer enger ziehen sich die Schlingen des Verderbens um den Elenden. Von Allen verlassen und rettungslos verloren, ersticht sich Faust und unter Flammen und dem Gesang unsichtbarer Geister fährt er, vom triumphierenden Mephisto beim Schopf gepackt, zum Entsetzen der Umstehenden in den Schlund der Hölle.

Die Vertonung dieses Finales ist ziemlich dürftig, besonders wenn man an die großartige Schlußszene des „Don Juan" denkt, die dem Komponisten dabei sicher vorgeschwebt hat. Spohr hat nicht mehr die mächtige Erhebung gefunden, deren er bedurft hätte, um den mit Gott und Welt zerfallenen Faust in seinem Untergang musikalisch zu schildern. Gelungenere Stellen zeigen sich recht spärlich und vereinzelt. So z. B. Röschens Frage an Kunigunde: „Sprecht, wo find ich den Geliebten", die von einem ausdrucksvollen Solo der C-Klarinette getragen ist (Anh. Beisp. 17). Ganz wirkungsvoll besonders zur Charakteristik des Textes „Wie die Turteltäubchen girren, ihre Klagen mich umschwirren ꝛc." ist die kanonische Nachahmung des Gesanges der Mädchen von den Bässen unterstützt, was die höhnische Wirkung der mephistophelischen Worte erhöhen soll. Schön ist auch der Klageruf Röschens: „Weh, es ist um mich geschehen", mit der wehmütigen Melodie der Flöten charakterisiert. Das dämonische Element kommt nur einmal noch zum musikalischen Ausdruck bei den Worten Mephistos:

„Nun ist um des Bundes Zeit!
Die Höll' verlangt ihr Opfer heut."

wobei die chromatisch aufwärts schreitenden Bässe in halben Noten mit Posaunen dazwischen den Worten etwas Unerbitterliches, Drohendes verleihen, ebenso wie bei der weiteren Stelle: „Du Wurm, zertreten schon in Kot" die Oktavensprünge in der Singstimme mit ihren chromatischen Weiterführungen (Anh. Beisp. 18) die hohnlachende Ueberlegenheit des Höllensohns sehr gut charakterisieren, ein Mittel, das später Lortzing in der Partie des Kühleborn in der „Undine" in ähnlichem Sinne angewandt hat. Instrumentierungskünste versucht Spohr noch im Schlußbild, das

die Höllenfahrt des Paares darstellt; doch kommt er mit den schreienden Flötenläufen, den Posaunen und Pauken über eine dynamische Wirkung nicht viel hinaus. Die ganze Schlußszene besteht in ihrem orchestralen Teil außer den angeführten Erhebungen lediglich aus den sich in endlosem Gleichmaß wiederholenden Achtelfigurationen der Streicher.

Trotz aller Schwächen und Mängel bleibt aber der „Faust" ein entwicklungsgeschichtlich bedeutendes Werk und ist, von seiner Lebensfähigkeit ganz abgesehen, für die romantische Oper und besonders für C. M. von Weber von vorbildlichem Einfluß gewesen. Auch dürfen wir nicht vergessen; daß wir in Spohrs „Faust" das einzige nachgoethische deutsche musikalische Werk besitzen, das, ohne als Verballhornung des Goetheschen Fausts zu gelten, diesen Stoff behandelt.

Fünf überaus inhaltsreiche, vielleicht die bewegtesten Jahre im Leben Spohrs legen sich zwischen die Entstehungszeit des „Faust" und die Fortsetzung des dramatischen Schaffens des Meisters. Es erfolgte zunächst die Reise nach Bruenn, Breslau und Carolath im Jahre 1815, ferner das denkwürdige dritte Musikfest in Frankenhausen, sowie die Kunstreise nach Würzburg, Nürnberg und München; darauf im nächsten Jahre die Fahrt nach Frankfurt, Straßburg, der Aufenthalt in der Schweiz, die Tournee über Mailand und Venedig nach Bologna und Rom, 1817 der Aufenthalt in Neapel, später in Holland und zuletzt die Anstellung als Kapellmeister in Frankfurt. Hier, bezw. kurz vorher, trat Spohr in nähere Beziehung mit dem Schauspieldirektor Joh. Jakob Ihlée, durch dessen Bereitwilligkeit noch im Jahre der Anstellung des Meisters, sein „Faust" zur Aufführung kam. Der Erfolg dieser von Spohr selbst geleiteten Aufführung ermutigte ihn, neuen dramatischen Kompositionen wieder näher zu treten. In Apels Gespensterbuch glaubte er in der Erzählung „Der schwarze Jäger" den passenden Stoff gefunden zu haben und machte sich sogleich an die Komposition. Schon war die Introduktion gediehen, als Spohr durch die Schauspielerin Schröder-Devrient, die in Frankfurt gastierte, erfuhr, daß C. M. von Weber den gleichen Stoff bearbeite und den ersten Akt bereits vollendet habe, was unseren Meister zur schleunigen Vernichtung seiner Arbeit veranlaßte. Er äußert sich darüber wie folgt:[1])

„Es hat mich nie gereut, den Apel'schen Stoff aufgegeben zu haben, denn mit meiner Musik, die nicht geeignet ist, ins Volk zu dringen, und den großen Haufen zu enthusiasmieren würde ich nie den beispiellosen Erfolg gehabt haben, den „Der Freischütz" fand." Kurz nach dieser Episode schlug Herr Ihlée[2]) den Inhalt der einst sehr beliebten Oper „La belle

[1]) Autobiogr. II, S. 60.

[2]) Joh. Jak. Ihlée, geb. 1762 in Breuna, einem malzburgischen Gute im Landgrafentum Hessen, Sohn des Amtmanns, Posamentiergeselle in Frankfurt, dann Souffleur, Kassier und Theaterdichter am Frankfurter Stadttheater, gestorben am 11. Juli 1827. Er schrieb Gedichte (Frankfurt 1769, Kriegslieder 1790 und ein Singspiel: „List und Liebe", Musik von Méhul 1814, ferner die Oper „Palmira, Prinzessin von Persien", Musik von Salieri, sowie die Weinlese, Oper in 3 Akten, Musik von Kunzen, „Das Schloß von Montenero", Singspiel in 3 Akten, Musik von

et la bête" von Grétry zu einer Neubearbeitung vor, deren er sich in eigener Person zu unterziehen erbot. Spohr ging auf diesen Vorschlag gerne ein und war mit diesem Libretto, des schon mehrfach bearbeiteten Stoffes[1]) „Zemiere und Azor" benannt, sehr zufrieden. Die Komposition begann er noch im September 1818, nicht ohne Einfluß, wie er selbst zugibt, des damals in Frankfurt allgemein beliebten Rossinischen „Tancred", worauf Spohr die reichen Koloraturen und Verzierungen in den Gesängen seiner Zemire wohl mit zu großem Nachdruck zurückführt. Obwohl der Erfolg dieser Oper größer war als der des „Faust", hält Spohr persönlich von dem neuen Werk nicht so viel als von dem letztgenannten. Dies gibt zu denken; denn auch wir sind geneigt der „Zemire" relativ mehr Lebensfähigkeit zuzuschreiben als dem Faust, schon des weit besseren und bühnengeschickter gearbeiteten Textes halber. Gewiß ist das Buch des Herrn Ihlée kein Meisterwerk, paßt sich aber der Romantik des Stoffes im großen und ganzen recht glücklich an, und der Verfasser versteht es besonders gut, die Schwächen seiner Dichtung, in eine naive liebenswürdige Form gekleidet, geschickt zu verbergen. Dazu kommt, daß Spohr das Sujet unter günstigen Auspizien vertont zu haben scheint. Wir erfreuen uns öfters ganz feiner, stimmungskräftiger Erfindungen, die im gewissen Sinn schon einen Uebergang zu den zahlreichen hohen Schönheiten der „Jessonda" bilden mögen. Auch formell können wir stellenweise einen eklatanten Fortschritt konstatieren.

Schon das Vorspiel zeigt dies, wobei wir es nicht mit dem traditionellen Aufbau einer Oper-Ouvertüre alten Stiles zu tun haben, in dem wir vielmehr eine nicht allzulang ausgedehnte Einführung in die Stimmung der ersten Szene vor uns haben. Auf sie hat der Komponist sichtlich Wert gelegt, was aus der eigenartigen schönen Harmonisierung dieser Einleitung erhellt.

Der Inhalt des Werkes läßt sich etwa folgendermaßen skizzieren: Azor, persischer Prinz und König von Kaschmir, ist zur Bestrafung seiner Eitelkeit in eine fürchterliche Mißgestalt verwandelt und haust in einem entlegenen Feenpalast. Sander, ein persischer Kaufmann in Ormus, verirrt sich in einer Gewitternacht mit seinem Diener Ali in des Prinzen Zauberreich. Zum Abschied pflückt Sander sich eine Rose, worauf unter Donnerschlägen Azor erscheint und ihm kund gibt, daß an diese Blume sein (Azors) Geschick von eines Zauberers Hand ewig gebunden sei; nur die Liebe einer Jungfrau kann ihn erlösen. Als daraufhin Sander ihm

D'Allayrac usw., Zemire und Azor 1818, darin das Lied „Rose wie bist du reizend und mild".) Vergl. Hofmann von Fallersleben: „Unsere volkstümlichen Lieder" im Nachtrag Seite 191. (Romantische Zauberoper in 2 Akten. Musik von Spohr.) (Goedeke, VII. 573).

[1]) „Zemire und Azor", Zauberoper von Andre, Ern. Mod. Gretry. (Fontainebleau 9. Nov. 1771). Italienisch als „Zemira und Azor" von Anton Baroni (1755 in der Karlsschule bei Stuttgart). Anton Tozzi (Barcelona 1792) und Man. Garcia (Mexiko 1827), deutsch „Zemire und Azor vom Baumgarten" (Breslau 1755 und Wien 1766). Christ. Gottl. Neefe (Leipzig 1778) Ign. Ritter von Seyfried (Wien 1818) vergl. v. Thom. Linley als „Silima und Azor". „Zemire und Azor", eine Oper in zwei Abteilungen (neu bearbeitet). In Musik gesetzt von Herrn Kapellmeister L. Spohr, Frankfurt a. M. 1819, 31 p. kl. 8⁰ Originalausgabe.

die Rose zurückgeben will, spricht der Prinz die Hoffnung aus, daß eine von den Töchtern Sanders ihn wohl befreien könne, worauf er die Fremdlinge auf seinem Wolkenwagen nach Hause bringt. Sanders Töchter, Lisbe, Fatme und Zemire eilen dem Vater entgegen, und Letztere empfängt als Geschenk die bewußte Rose. Da kommt Ali hinzu und verrät Zemiren das Erlebnis, das nun des Vaters Leben bedrohe. Das Mädchen ist sofort freudig bereit, sich für den Vater jeglicher Gefahr zu unterziehen, und nach zärtlichem Abschied von diesem muß ihr Ali sofort den Weg zu Azor zeigen. Kaum sind Beide im Schloß angekommen, so erscheint der Prinz und gewinnt trotz seiner häßlichen Gestalt das Vertrauen Zemirens, die nur den Wunsch äußert, ihren Vater auf kurze Zeit wieder zu sehen. Ungern erfüllt ihn Azor, steckt ihr aber als Talisman einen Ring an den Finger. Bei der Rückkehr entwinden die Schwestern Zemiren den Ring, worauf diese wieder forteilt. Als Azor schon an der Wiederkehr des Mädchens traurig zu zweifeln beginnt, kommt Zemire, freudig empfangen, ins Schloß. Eine Fee tritt ihr entgegen und reicht ihr den von den Schwestern entrissenen Ring. Daraufhin versinkt der Zaubergarten, und die Erstaunte befindet sich in einem Prunksaal. Azor, in jugendlicher Schönheit, sitzt von seinen Getreuen umgeben auf dem Thron und empfängt glücklich seine Geliebte und Erlöserin. Der alte Sander und die Schwestern stimmen in den allgemeinen Jubel ein.

Die besagte musikalische Einleitung: As dur Larghetto hat die Aufgabe uns in das Geisterreich des verwandelten Azor zu versetzen und beginnt mit dem Thema des unsichtbaren Geister-Chores, das später leitmotivisch vom Komponisten verwendet wird und in der Erfindung zum allerbesten in der Oper zu rechnen ist. (Anhang Beisp. 18). Speziell die musikalische Charakterisierung durch die romantische Grundtonart As dur ist konsequent festgehalten, was die Melodik verwandter Züge in den verschiedenen Nummern leicht erkennen läßt. Mit dem vom siebzehnten Takt an hinter der Bühne erklingenden fernen Donner ist schon dramatisch der Kontakt mit der ersten Szene hergestellt. Diese zeigt uns den vor dem Gewitter Schutz suchenden Sander (Baß), der eben mit seinem Diener Ali (Tenor) die Säulenhalle des Zauberschlosses betritt.

Duett: „Ha! Welche Macht drängt durch die Wetternacht mich in dies Haus der Pracht!" in dem Ali seiner Beklemmung über den unheimlichen Ort und die „unsichtbaren Stimmen" Ausdruck gibt, während Sander sich von dem gastlichen Dach mächtig angezogen fühlt.

Des ersteren Angst schwindet, als den Beiden von unsichtbaren Händen Speise und Trank gereicht wird. Darauf Alis Trinklied: „Mit neuem Mut, mit neuer Kraft hat mich beseelet Trank und Speise", das an eine Arie des Papageno in der „Zauberflöte" gemahnt. Sobald sich das Unwetter völlig gelegt hat und beide aufbrechen wollen, pflückt sich Sander zum Abschied eine Rose, worauf unter einem heftigen Donnerschlag und unter Wehrufen der Geister, vom Echo schauerlich wiederholt, Azor (Tenor) erscheint und die Vermessenen ob ihres Frevels zur Rede stellt. Andante maestoso: Ha! Verwegener — Wehe Dir! Ein sehr charakteristisches kraftvolles Thema der Holzbläser im Orchester begleitet

sein Auftreten (Anh. Beisp. 19). Ein Terzett entwickelt sich, worin Azor, der Wohlgefallen an dem Greise findet, seine Gefühle verbirgt, Sander das Geschick um Gnade fleht und Ali in lautem Jammer seine Todesangst kund gibt. Musikalisch hat diese Szene manche treffliche Momente und zeichnet sich stellenweise durch einen äußerst vornehmen maßvollen Melodieenfluß aus. Nachdem Azor unter dem Hinweis auf seine mögliche Erlösung durch eine Tochter Sanders diesem die Rose hoffnungsfreudig zurückgegeben, erscheint auf ein Zeichen des Prinzen dessen Wolkenwagen, der die Gäste unversehrt und sicher nach Hause bringen soll:

„So komm, bald sollst Du schauen den lieben Vaterort,
Doch ehr' auch mein Vertrauen und halte treu Dein Wort!"

Spohr hat in feinsinniger Weise diesen zweiten Teil des Terzettes in Form eines Kanon's gebracht (Anh. Beisp. 20) der, anfangs mit Unterstützung des Streichquartetts, später mit den Holzbläsern durchgeführt, den Abschied zu schöner Wirkung bringt. Im folgenden Recitativ Azors (Nr. 6), worin dieser den Davonfliegenden hoffnungsfreudig nachblickt, tritt bei seinen Worten: „Sanft tragen ihn die leichten Lüfte dahin in seiner Lieben Kreis" eine tonmalerische Figur in den Flöten auf (Anh. Beisp. 21), die bereits im Ensemble bei seinen Worten: „Nun folget mir, leicht durch die Lüfte soll tragen Euch mein Wolkenwagen" aufgetaucht ist. Derartige Erinnerungsthemen hat Spohr in der „Zemire" in feiner Anwendung mehrfach eingeflochten, wovon an späteren Stellen noch zu sprechen sein wird. — Eine Verwandlung bringt uns in das Heim Sanders, wo die drei Schwestern Lisbe, Fatme und Zemire den Vater mit sehnsuchtvollem Bangen erwarten. Eine kurze stimmungsvolle „Morgendämmerung" leitet ein, unter Führung der Celli, später mit Unterstützung des Fagotts, klanglich sehr wirksam ausgeführt. Bei den Worten Zemirens (Sopran):

„Es naht der Morgen,
er endet meine Sorgen",

sind Anklänge an die Arie der Agathe im Freischütz: „Und ob die Wolke sie verhülle" unverkennbar. Die Stimmen der drei Mädchen vereinigen sich in dem Adagio: „Dich grüßen unsere Lieder, o Tag der reinsten Lust" zu dem einstmals berühmten „Frauenterzett", das in seiner klangschönen liebenswürdigen Melodik zu den besten Nummern der Oper gehört. Beim Eintritt des Allegro vivace naht der heißersehnte Vater — stürmisch begrüßt. Zemire erhält zu ihrer Freude die bewußte Rose vom Vater geschenkt, was sie zu der seinerzeit hoch gefeierten Larghetto-Arie Nr. 7 „Rose wie bist Du reizend und mild", veranlaßt, die tatsächlich auf eine entzückende Melodie gebaut ist (Anh. Beisp. 22) und die selbst in unseren Tagen, die duftigsten Nachblüten Mozarts repräsentierend, eine anmutige Wirkung nicht verfehlen würde. Die Arie ist auch eine der wenigen, in denen Spohr die Sprache schlichter Innigkeit gefunden hat, ohne in die bekannten endlosen Rouladen und Koloraturen zu verfallen. Das Finale (Nr. 9) bringt uns zunächst die Szene zwischen Ali und Zemire, in der Ersterer dem Mädchen das geheimnisvolle Abenteuer in Azors Reich anvertraut. Hiebei

hat Spohr wieder das Thema der Zauberrose aus der ersten Szene dem Zwiegesang der Beiden zu Grunde gelegt, das besonders bei den Worten: „Die Rose die er Dir gegeben, bedroht des Vaters Leben" mit seiner geheimnisvollen schaurigen Synkopierung (Anh. Beisp. 23) eine sehr feine dramatische Wirkung erzielt und in gewissem Sinne ganz leise an das Haßmotiv Alberichs in Wagners „Nibelungenring" [1]) gemahnt. Zemire will freudig ihre Mission erfüllen: „Den Vater zu retten ist mir süße Pflicht, für seine Ruh würd ich mit Lust zum Tode eilen" und teilt ihren Entschluß sofort dem für das Heil der Tochter ängstlich besorgten Sander mit — eine musikalisch bedeutsame Stelle: „Dem Leben, frei von Schuld versagen ihre Huld die höher'n Mächte nicht", wozu im Streichorchester ein herrliches echt Spohr'sches Adagio-Thema ertönt. Die Schwestern schließen sich Zemirens Entschluß, den Vater zu retten, in einem prachtvoll gesetzten, jedoch sehr schwierigen, violinmäßigen a capella-Ensemble lebhaft an: „Erhalt uns Deine Tage, Du bist uns Schutz und Rat." Vom Segen des besorgten Vaters geleitet und vom treuen Ali gefolgt, tritt Zemire mutig den Weg ins unbekannte Reich an. Hiebei findet sich eine musikalische Wendung, die Wagner in höchst auffallender Reminiszenz, der Tonart, Melodieenfolge und Instrumentierung nach wörtlich in seinem Tannhäuser verwendet zu haben scheint und zwar bei der Stelle im dritten Akt, an der Wolfram mit dem Ertönen des Motivs der hohen Liebe „Du nahst als Gottgesandte" aus dem Sängerkrieg der sich langsam entfernenden Elisabeth nachblickt. (Der Vergleich beider Stellen im Anhang 24 a und 24 b). Für die Spohrsche Oper gewinnt die Stelle dadurch besondere Bedeutung, daß sie im weiteren Verlauf mehrfach leitmotivisch verwendet, einmal sogar genau zitiert ist.

Der zweite Aufzug bringt uns schon in der Orchester-Einleitung die bekannten As dur-Harmonieen, das Charakteristikum der Geisterwelt, in die uns die erste Szene wieder versetzt. Zemire hat mit Ali ihren Bestimmungsort erreicht, an dem sie sich zaghaft umsieht. Genien führen zu ihrem Empfang einen Reigen auf, was Gelegenheit zu einem glanzvollen Ballett gegeben haben mag. Beim Eintritt des Allegro molto (g moll) erscheint Azor mit einer seinem ersten Auftrittsthema ähnlichen Flötenfigur, worauf sich Zemire erschrocken abwendet.

Ein längeres Duett beginnt: „Weh mir! Wo flieh ich hin!", in dem Azor trotz seiner furchterregenden Gestalt das Vertrauen des Mädchens zu gewinnen sucht, was ihm nach einiger Zeit gelingt, indem Zemire im Gedanken an ihre Kindespflicht die Scheu überwindet: „Es schwindet Angst und Grauen, seh' ich ins Auge Dir!". Dem Zwiegesang ist ein melodisch schönes inniges Oboensolo zu Grunde gelegt (Anh. Beisp. 25), bei dessen Erklingen Azor sich „mit flehender Geberde" der Jungfrau nähert. In einem Zauberspiegel läßt der Prinz das Mädchen einen Blick in ihr Vaterhaus tun, wo sie den trauernden Vater und die beiden Schwestern wahrnimmt. Hier ertönt das besagte Thema, welches wir beim Abschied Zemirens vom Elternhaus kennen gelernt haben, in Clarinetten und Fa-

[1]) Siehe Eug. Schmitz: „Zur Geschichte des Leitmotivs in der romantischen Oper."

gotten, als direktes Erinnerungsmotiv ohne jede Umbildung. Es ist dies eine der feinsinnigsten Stellen in der Zemire, die in der ganzen romantischen Oper vorbildlich dasteht und Wagner zur künstlerischen Verwertung dieses Themas angeregt haben mag. Eine geschmackvolle Unterbrechung erfährt die Handlung durch die Traumerzählung Alis zur Guitarre, die Art eines spanischen Bolero nachahmend. Ein Piccikato der geteilten ersten und geteilten zweiten Violinen sowie der Celli und Bässe sekundiert ebenfalls der Singstimme. Azor hat den Wunsch Zemirens, auf kurze Zeit ins Vaterhaus zurückzukehren, gewährt, ihr aber einen Talisman in Form eines Ringes mitgegeben.

Im Duett Nr. 13 freuen sich die Schwestern Lisbe und Fatme über den zauberkräftigen Ring, den sie Zemirens entrissen haben, ein rouladenreicher Allegrosatz, der kaum besondere Originalität aufweist. Eine Verwandlung zeigt uns Azor in seinem Gemach „unruhig und bewegt".

Eine Allegro agitato leitet sein Recitativ ein, aus dem eine Stelle später leitmotivisch auftritt: „Vergebens sucht in weiter Ferne mein Auge Dich, Zemire!" Eine lange Arie in schöner, melodischer Steigerung schildert seine Sehnsucht, die in den Worten: „Das Leben ohne Liebe, es sinkt in Todesnacht" gipfelt.

Eine hochbedeutsame musikalische Stelle bringt das Recitativ Nr. 16. Zemire tritt auf und „sieht sich voll Verwunderung um": „Darf ich meinen Augen trauen? Ja, das sind Azors Gärten." Die Instrumentation der Stelle ist meisterlich geraten. Die Flöten und Fagotte als Mittelstimmen zu den F-Hörnern, dann mit Hinzutreten der C-Clarinette bringen den Ausdruck der Verwunderung vortrefflich zustande. Auch Zemire liebt Azor bereits: „Seiner Güte Allgewalt hat die sanfte Glut entzündet." Die Erlösungsbedingung für den Prinzen, nicht seiner Schönheit wegen, sondern um der Tugend willen geliebt zu werden, ist hiemit gegeben, die Erfüllung steht unmittelbar bevor.

Die Arie ist eine der schönsten und ausdrucksvollsten in der Oper, wie überhaupt die musikalische Erfindung Spohrs in diesem Werke bis zum Schluß wach geblieben ist.

Dies beweist vollends das Finale Nr. 17, in dem der Komponist zur Ausdrucksform des Melodrams greift. Mit einem lieblichen Oboensolo erscheint eine Fee, die dem Mädchen Glück und Lohn für ihre Opferfreudigkeit verheißt. Bei der Kunde, daß sie in Kurzem den Vater wieder finden soll, ertönt das bekannte Thema mit den Worten: „Du wirst sie sehen!" Auf ein Zeichen der Fee versinkt die Umgebung mit einem Schlag und Zemire befindet sich in einem Prunksaal an der Seite des in jugendlicher Schönheit strahlenden Azor, der ihr die Hand zum Bunde reicht. Festlicher Chor der Getreuen des Prinzen:

„Heil Dir, Gebieter, in neuer Schönheit Glanz,
Heil Dir, Zemire, in Deiner Unschuld Kranz!"

Mit einem schönen Preis- und Danksextett der glücklich Vereinigten: „Menschen zu Göttern erheben, kann nur die Liebe allein" in das der gesamte Chor einstimmt, schließt die Oper.

Nach der Komposition von „Zemire und Azor“ trat im dramatischen Schaffen Spohrs abermals eine Pause von fünf Jahren ein, genau der Zeitabschnitt, der zwischen dem „Faust“ und der genannten Oper lag. Hauptsächlich waren es wieder Konzert- und Kunstreisen, mit denen der Meister diese Jahre zubrachte.

Die Anregung zur Komposition seines bedeutendsten Werkes der „Jessonda“ kam ihm mehr als je durch einen Zufall und zwar folgendermaßen: Als [1]) er sich im Winter 1820/21 in Paris befand, brachte ihm seine Wirtin an einem Regentag, da ihm das Ausgehen unmöglich schien, einen alten schon ganz zerlesenen Roman: „la veuve de Malabar“. Er glaubte zu erkennen, daß derselbe den Stoff zu einer Oper in sich berge, erstand das Buch von der Frau für wenige Sous und nahm es mit nach Deutschland. In Gandersheim begann er das Szenarium zu entwerfen, das er, im Herbst 1821 nach Dresden übergesiedelt, im Einzelnen vervollständigte. Hier fand er in dem sechsundzwanzigjährigen Eduard Gehe den Mann, welcher sich der dichterischen Ausführung unterzog. Dieser lebte seit 1817 in Dresden als Rechtsanwalt und war dort lange Jahre ein beliebtes Mitglied des Liederkranzes. Er zog jedoch, ähnlich wie Friedrich Kind, der Textdichter des „Freischütz“, literarische Beschäftigungen der Ausübung seiner Praxis vor. Zu seinem Trauerspiel „Heinrich IV.“ (am 6. Juni 1818 zum ersten Mal aufgeführt) hatte C. M. von Weber die erforderliche Musik komponiert.[2]) Weber war es denn auch, der die Bekanntschaft zwischen ihm und Spohr vermittelte. Nachdem die Oper in ganz Deutschland einen großen Erfolg gehabt hatte, nahm Gehe im Jahre 1836 die Dichtung in den zweiten Teil seiner vermischten Schriften auf.[3]) Die Handlung [4]) spielt im Anfang des sech-

---

[1]) Nach der Autobiogr. II. Bd. S. 149.

[2]) Ueber die Weber'sche Musik siehe Joehns: „C. M. von Weber in seinen Werken, Berlin 1871, Nr. 237, ferner „M. M. von Weber, C. M. von Weber“ Leipzig 1864, II. Bd. S. 157.

[3]) Eduard Heinrich Gehe, geboren 1. Februar 1795 zu Dresden, erhielt gemeinschaftlich mit Karl Theodor Körner Unterricht und kam 1808 nach Schulpforta, studierte 1812 in Leipzig Jura, bereiste 1816/17 das südliche Deutschland, die Schweiz und Italien, lebte dann als Advokat in Dresden. Ueber die Schriftstellerei vernachlässigte er seine Praxis, und der Titel eines großherzogl. Hessischen Hofrats, den er 1827 erhielt, vermochte ihn vor Entbehrungen nicht zu schützen. Ein kleines Einkommen war mit dem Zensoramt verbunden, das er seit 1832 mit peinlicher Strenge versah. Zu der Einbildung, eine verkannte dichterische Größe zu sein, gesellte sich die hypochondrische Meinung, daß er seines Zensoramtes wegen als Schriftsteller gemieden und vernachlässigt werde. Seit Jahren kämpfte er mit Grillen, die an Geisteszerrüttung grenzten. Mangel und Not vergifteten seine letzten Jahre. Er starb am 13. Februar 1850 im Spital zu Dresden. Er schrieb außer Dramen und Novellen auch mehrere von Wolfram und Lope komponierte Operntexte, ferner „Jessonda“, große Oper in 3 A., Leipzig, 10. Nov. 1823, Abendzeitung 1824, Nr. 42, Berlin, 14. Febr. 1825, Abendzeitung Nr. 45 und 124. (Goedeke, 1. Aufl. III. Bd. 896.)

Geboren 1. Februar 1793 (!) Sohn Christians Samuels Gehe, Hof- und Justizrat in Dresden. 1808—12 Landesschule in Pforta. Zensor für die nicht in Fakultätswissenschaften einschlagenden Bücher bei der Kreisdirektion zu Dresden. (Allg. deutsche Biogr.)

[4]) Ich folge einer in ihrer prägnanten Kürze am treffendsten erscheinenden Angabe von Ph. Spitta.

zehnten Jahrhunderts, als die Portugiesen sich in Indien festsetzten. Ein junger portugiesischer Kriegsheld, Tristan d'Acunha, hat am Ganges ein indisches Mädchen — Jessonda — kennen gelernt, das seine Liebe erweckt und erwidert. Der Vater fürchtet die fremden Eindringlinge und flieht mit Jessonda und deren jüngeren Schwester Amazili heimlich an die Küste von Malabar. Hier wird Jessonda gezwungen, einem greisen Rajah in Goa ihre Hand zu reichen. Dieser stirbt, und nach religiösem Brauch und alter Tradition soll die Gattin mit seiner Leiche verbrannt werden. Die portugiesischen Ansiedler in Goa sind durch Eingeborene überfallen und niedergemacht worden. Um die Tat zu rächen hat sich eine Belagerungsflotte vor die Stadt gelegt; ihr Führer wird Tristan, der seit seiner ersten Begegnung mit Jessonda jede Spur von ihr verloren hat. Einige Tage der Waffenruhe und die durch Ehrenwort des feindlichen Feldherrn gewährleistete Sicherheit gestatten es Jessonda, in Begleitung ihrer Frauen einen Gang vor die Stadt zu einer heiligen Quelle zu unternehmen; ein Bad in deren Fluten soll dem Opfer die Weihe geben. Auf dem Rückweg trifft Tristan sie an und erfährt, was ihr bevorsteht. Kriegsrecht und Ehrenwort binden ihn, er muß sie den Händen derer lassen, die sie zum Tode führen. Nadori, ein junger, zum Priesterstand gezwungener Bramine, der den Kultus der Witwenverbrennung verabscheut und Amazili liebt, bringt nachts Tristan die Kunde, daß die Inder den Waffenstillstand selbst zu brechen und die portugiesischen Schiffe in Brand zu stecken beabsichtigen. Dies gibt ihm die Freiheit der Bewegung zurück. Geführt von Nadori dringt er durch einen unterirdischen Gang in die Stadt, unterwirft die Inder, rettet und gewinnt sich Jessonda.

Dieser schon mehrfach bearbeitete Stoff [1]) erfuhr durch Gehe eine geschickte, sichere dramatische Anlage, die mit vollem Recht von jeher gelobt wurde.[2]) Auch die Sprache ist gewählt und melodisch, der Ausdruck meist sinngemäß und zutreffend, jedoch manchmal nicht ganz frei von geschmacklosen Uebertreibungen. Jedenfalls hat Jessonda das zweifellos beste Textbuch von allen Opern Spohrs, und dieser Umstand trägt nicht wenig dazu bei, dieses Werk zu der weitaus gelungensten und lebensfähigsten Bühnen-Schöpfung des Meisters zu erheben. Dazu kommt die eigenartige romantische Stimmung, die schwermütige träumerische Lyrik und das seltsame Kolorit des indischen Wesens, das seiner Tonsprache außergewöhnlich gut lag und in ihm den geeignetsten, tiefempfindendsten Komponisten erhielt. Um den angemessenen Ton zu treffen, brauchte er nur sein unmittelbarstes tiefstes Empfinden zum Ausdruck zu bringen. Spohr mochte

---

[1]) „la veuve de Malabar", ein Schauspiel von Antoine-Marin Lemierre, Paris 1770; ferner „Lanassa" von C. M. Plümicke, Berlin 1781; hiezu Musik von André und „Marie von Montalban," Oper von Winter, München 1800.

[2]) Jessonda, Oper in 3 A. von E. H. Gehe Leipzig, J. F. Fischer 1824, 35 p. kl. 8°, ferner Jessonda; a grand oper in three Acts, (In german and english) by Gehe. The music by L. Spohr; now performing at the Princes Theatre, under the direction of Herr Schumann, director of the opera at Mayence. Acting manager, Mr. Bunn, London, A. Schloss (1840) 64 p. kl. 8° „The managers edition".

dies intuitiv empfunden haben — er schreibt in einem Brief an Speyer[1]) in Frankfurt vom 26. Januar 1823: „Ich war in der letzten Zeit mit meiner neuen Oper so eifrig beschäftigt, daß ich darüber alles Andere vernachlässigt habe. Nun ist sie fertig und ich bin recht froh, eine so bedeutende Arbeit vollendet zu haben. Wenn ich von dieser Oper mehr erwarte als von den früheren, so stützt sich das auf meine vermehrte Erfahrung und auf die Begeisterung, mit der das wohl geratene Buch mich bei jeder Nummer erfüllte. Um nie anders als in Stunden der Weihe an die Arbeit zu gehen, habe ich mir bei dieser auch mehr Zeit gegönnt als bei allen früheren." Tatsächlich kam die im April 1822 begonnene Kompositionsarbeit Ende Dezember des Jahres zu Ende. Die erste — ausgezeichnete — Aufführung fand am 28. Juli 1823, am Geburtstag des Kurfürsten in Cassel statt und erregte einen ungeheuren Enthusiasmus, der sich ungeschwächt auf der Höhe hielt und insbesondere bei einer vom Meister selbst dirigierten Aufführung in Leipzig, 14. Februar 1824, sich wiederholte. Spohr schreibt hierüber selbst in begeisterten Worten: „Schon nach dem ersten Akt erhob sich in einer Loge des ersten Ranges ein Sprecher und hielt eine Anrede an mich, in der er mich als einen wahren Meister deutscher Kunst bezeichnete und das Publikum aufforderte, mir ein dreimaliges begeistertes Lebehoch zu bringen." Aehnlich erging es gelegentlich einer Wiedergabe in Berlin am 4. Februar 1825, wozu von Spontini eine Einladung an den Meister ergangen war.

In London, wo es ungünstige zeitliche Umstände leider verhinderten, daß Spohr selbst den Taktstock schwang, erregte das Werk ebenfalls ungewohnte Begeisterung. Daß sich dieses Interesse bis zum heutigen Tag erhalten, ja vielfach sogar vertieft hat, können die mannigfachen Schönheiten und unübertroffenen Einzelzüge des Werkes aufs Beste rechtfertigen.

Dem Hauptthema[2]) der Ouvertüre geht eine kurze Moderato-Einleitung voraus (es moll), die Trauermusik um den abgeschiedenen Rajah andeutend, die in ihrem Verlauf hauptsächlich von den Holzinstrumenten (Piccolo in Des!) ausgeführt wird. In der überaus reichen Anwendung von Chromatik besonders der Mittelstimmen zeigt sich unverkennbar der Stempel Spohr'scher Schreibweise — hier mit denkbar schönster und edelster Klangwirkung. Mit der tiefen Lage der großen Flöte (tiefes Es unisono) kommt eine eigenartige, äußerst stimmungsvolle Klangfärbung zustande, die deutlich den Romantiker kennzeichnet. C. M. von Weber liebte es beispielsweise, diese Schreibart zum Ausdruck des Stimmungsvollen, oft Unheimlichen häufig anzuwenden. Das eigentliche Thema (Es dur), von den Streichinstrumenten intoniert, trägt lebhaften (vivace), drängenden Charakter und hat unverkennbare Aehnlichkeit mit der Stelle im Stück, wo

---

[1]) Speyer Wilhelm, geboren 21. Juni 1790 zu Frankfurt, gest. zu Frankfurt 1878, ein Violinschüler Ferd. Fränzels, veröffentlichte Streichquartette, Männerchöre und Lieder („Die drei Liebchen").

[2]) Da von der Jessonda eine bei Peters in Leipzig erschienene klare und übersichtliche Partitur vorliegt, glaube ich mir das Zitieren von Notenbeispielen bei der Besprechung dieses Werkes ersparen zu dürfen.

die fliehende Jessonda von den beiden Bajaderen verfolgt wird. Das zweite Thema, auf der Dominante der Tonart einsetzend, ist zierlicher, chevaleresker Natur und von einer schönen Mittelstimme (Horn in Es) getragen.

Das Erscheinen dieser Figur im Allegro moderato der Jessonda-Arie Nr. 27, wenn auch in rhythmisch verkürzter Form, ist sicher nicht ohne dramatische Absicht, ebenso wie die im ff der Steigerung auftretende eigenartig dissonierende Stelle (Streicher, Holzbläser und Posaunen) im Chor Nr. 26 einen dramatisch-musikalischen Grundgedanken birgt. Hat die Ouvertüre auch keine eigentliche strenge Durchführung in symphonischem Sinn auf der Basis einer ausführlichen thematischen Arbeit, so ist doch ihr Zweck, den Grundcharakter des ganzen Werkes in nuce zu enthalten, sicher mit gutem Gelingen erreicht.

Die Introduktion des ersten Aktes führt uns in das Innere eines Pagodentempels, in dessen Mitte die Leiche des Rajah aufgebahrt ist. Zu beiden Seiten stehen die Braminen, in der Mitte hinter dem Altar der Hohepriester Dandau (Baß) ihm zunächst die beiden Bajaderen, damit beschäftigt, das heilige Feuer zu unterhalten. Der Chor der Bajaderen: „Kalt und starr, doch majestätisch" bringt die Situation zum Ausdruck — düsteres G moll. Mit Eintritt des $^6/_8$ Taktes (Allegretto) umtanzen die Bajaderen die Bahre und schmücken sie mit Blumen. Die Musik des Chores ist ohne besondere Charakteristik, noch einigermaßen in der Stimmung der Ouvertüre gehalten. Von hervorragender, ausnehmender Schönheit ist dagegen die kurze Solostelle Dandaus: „Doch sein Geist, gehüllt in Nacht, irret an dem Saum der Himmel 2c.", wobei das unstäte Irren durch chromatische, zur Singstimme eigenartig rhythmisierte Achtelbewegungen in den Streichern trefflich charakterisiert ist. Auch das folgende, von den vier Solobraminen gesungene Sätzchen zeichnet sich durch ungemein wirksame Stimmführung aus. Die bereits bekannte originelle Anwendung von Chromatik in den Mittelstimmen bringt die düstere Trauerstimmung echt und überzeugend zum Ausdruck. Gegen den Schluß der Zeremonie betritt Nadori (Tenor) das Heiligtum und wird, als er sich mit den Uebrigen entfernen will, von Dandau zurückgerufen.

Das nun folgende Recitativ weicht von der traditionellen Behandlung nicht sonderlich ab: anders das folgende Duett zwischen den Beiden, worin schon mit der Instrumentierung wirkungsvolle Kontraste geschaffen sind. Mit dem Gesang des Jünglings gehen lichte Holzbläserfiguren, während der Ernst des Priesters durch mitgehende Unisono-Bässe charakterisiert ist. Die Haupteigentümlichkeit der Szene liegt aber in der Hinweglassung der Violinen,[1]) die erst am Schluß beim Eintritt Allegro vivace wieder einsetzen. Spohr hätte kein feineres und originelleres Mittel finden können, um das eigenartige Kolorit dieser Szene auszudrücken, zumal die dumpfe Instrumentation im allgemeinen: Bläser ohne Oboen, zwei Hörner und

[1]) Bekanntlich ist diese Instrumentalwirkung zum ersten Mal von Méhul in „Uthal" (1806) angewandt. Die Bratsche ist dort führendes Instrument.

drei Posaunen, von einer ungemein tiefen Empfindung der Klangwirkungen Zeugnis abgelegt. Man beachte ferner die eigentümlich ergreifende Stelle: „Gleich Schatten zieh'n die stumme Trauer der Schrecken und der Wahnsinn mit", wo der Eintritt des neapolitanischen Sextakkordes (H moll) als Ausdrucksmittel des „Wahnsinns" mit äußerst glücklicher Wirkung angewandt ist. Das Duett ist wohl überhaupt eine der eindrucksvollsten, stimmungskräftigsten Nummern des ganzen Werkes und läßt die mannigfachen Unklarheiten und Verschwommenheiten des Textes glücklicher Weise fast gar nicht aufkommen. Der Darsteller des Nadori hat allerdings einen schweren Stand, falls es ihm um die psychologische Andeutung der sich entwickelten Tragik seines Geschickes schon in dieser Szene ernstlich zu tun ist Die kurze Meldung des Offiziers über die militärische Situation dient zum Hinweis auf die äußere Handlung, sowie zur besseren Motivierung des folgenden Gebetes Dandaus und der Braminen: „Der auf Morgen- Abendgluten herrlich seinen Thron gebaut", in dem wieder die feine Instrumentierung und Tonmalerei eine sinngemäße Fortsetzung erfährt. So ist beispielsweise auch an der Stelle: „rollt Dein majestätisch Werde, steigen Wolken ꝛc." das Rollen mit Läufen in den Kontrabässen angedeutet, wie auch des „Sturmes Gewalten" von chromatischen Figuren der Bässe und Fagotte mit Paukenwirbel nachgeahmt ist. Beachtenswert ist dabei auch das plötzliche Eintreten der C dur Tonart zur Hervorhebung des Siegesgedankens („und der Sieger stolzes Lied fröhlich zu dem Himmel zieht").

Ein anderer Geist weht mit dem Auftreten Jessondas durch die Musik. Mit vier einleitenden, stark an Wagners „Tristan-Harmonien" gemahnenden Takten ist der Schmerz und die Trostlosigkeit, die die kommende Szene atmet, mit hoher Meisterschaft zum Ausdruck gebracht. Gegen vorher ganz verändert, von tiefer schmerzvoller Empfindung erfüllt, erscheint jetzt die Deklamation des Recitativs, in dem die Klage der beiden Frauen an das Schicksal ertönt. Besonders die Erinnerung Jessondas an der „Jugend goldne Bilder" die sie „weinend an den Busen drückt", ist (mit dem Eintritt der kleinen None bei „weinend") ein Meisterstück ausdrucksvoller Deklamation. Die sich anschließende Arie bis zum Eintritt des Larghetto gehört wohl zum Tiefsten und Innigsten, was Spohr in der Opernkomposition je gelungen ist: Jessonda schildert den Abschied von der heimatlichen Küste und ihre tiefschmerzlichen Empfindungen in dieser Stunde. Schon der Uebergang vom Recitativ ($^6/_8$ Takt), die Fahrt auf dem Schiffe schildernd, ist von ausnehmender Schönheit, prachtvoll bei der Wendung „und die Wellen und die Winde nahmen meine Grüße mit" das schmerzliche Echo der Oboe und des Fagotts. Man beachte die herrliche Wirkung der Oktavengänge von Flöte und Horn: „Die Wellen sangen, die Stürme brausten". In der Mitte des Duetts beim Eintritt des Agitato taucht ganz kurz das Thema der Ouvertüre auf. Die Stimmung der schmerzlichen Wehmut erfährt durch die wundervolle Melodie der B Clarinette, die jetzt breiter rhythmisierte Singstimme umwindend, noch eine glückliche Steigerung: „Durch des Himmels weite Räume meine Liebe sehnend ging." Leider kann das folgende Larghetto der unübertrefflichen Schönheit und

Innigkeit des Vorhergegangenen nicht Stand halten. In seiner etwas äußerlichen, durch überreiche Koloraturen darin noch erhöhten Wirkung muß es sogar als einigermaßen abfallend und schwächlich erscheinen, was im Hinblick auf die vorausgehende, vielleicht schönste Stelle des ganzen Werkes um so mehr zu bedauern ist. Die Dichtung erhebt sich übrigens an den besprochenen Stellen ebenfalls zu relativ bedeutender Höhe.

Während die Frauen in dem kurzen Uebergangsrecitativ unter dem Hinweis auf die Situation einen Gedanken an Rettung aufkeimen lassen, betritt Nadori unter den Zeremonieen der Bajaderen das Gemach. Er soll ja die Todesbotschaft den Frauen übermitteln. Das pp. der Pauken, dazu ein düsterer Fagottseufzer malt das Unheimliche, Drohende der Situation, ein Mittel, das später Wagner zum Ausdruck ähnlicher Stimmungen mehrfach verwendet hat.[1]) Gesenkten Blickes tritt der Bramine näher und beginnt zögernd und stockend (hiebei das Fortschreiten der Harmonie zu beachten!) seinen Auftrag zu erfüllen. Wie unwillkürlich erhebt er das Haupt und „sein sich nach und nach verklärendes Gesicht zeigt den Eindruck, den weibliche Schönheit, zum ersten Mal von ihm erblickt, auf ihn macht." Eine wundervolle Wendung nach B dur begleitet diesen seelischen Vorgang im Orchester. Leider tritt das Allegro vivace allzu unvermittelt auf, so daß diese hoch bedeutsame Stelle musikalisch dramatisch nicht genug zur Geltung kommt. Gerade hier zeigt sich beispielsweise das Versagen der dramatischen Veranlagung Spohrs deutlich. Auch dem Terzett gebricht es bei aller Schönheit doch wiederholt an Steigerung und Schwung; die reichen Koloraturen, vielfach in Terzen geführt, eignen sich doch zu wenig, um den Empfindungsgehalt der starken Kontrastwirkung dieser Szene voll zur Geltung zu bringen.

Die Schwächen des Textbuches sind an dieser Stelle ebenfalls groß und fühlbar, z. B. die Wendung: „an dem Himmel seiner Seele wallt empor der Wehmut Hauch wie ein stiller Opferrauch" grenzt fast ans Lächerliche, so daß die erwünschte Kraft des Ausdrucks nur bedingt erreicht wird. Stimmungsvoller wirkt der Eintritt des Allegro moderato, wo sich Amazili mit der sanften Bitte naht: „Kannst Du mir die Schwester retten 2c." und dem Jüngling „Rosenketten", die ihm ihre ewige Dankbarkeit „durch sein Leben flechten wird", verheißt. Das musikalische Motiv dieser Stelle kehrt als Erinnerungsthema in Nadoris Recitativ Nr. 16 wieder, wobei von der dramatischen Motivierung noch die Rede sein wird. Allein Nadori hört nur mehr die Stimme seiner jäh entflammten Leidenschaft, was in der sich immer mehr drängenden Steigerung Ausdruck finden soll. Mit einem „poco à poco piú Presto sin al fine" schließt der erste Akt. Die Schürzung des Knotens ist damit vollzogen. Der tragische Konflikt der inneren Handlung hat sich angebahnt. — Trompetensignale und kriegerische Klänge ertönen bei Beginn des zweiten Aufzugs noch vor Aufgehen des Vorhangs. Die Szene führt uns mitten ins

---

[1]) Z. B. beim Auftreten des „Holländers" im zweiten Akt, sowie bei Beginn der Todkündung Brünnhildens an Siegmund (Walküre 2. A. 3. Sz.).

Lager der Portugiesen. Ein rauschender Soldatenchor von „Kanonenschuß und Trompetenklang" leitet ein. Spohr zeigt hier deutlich das Bestreben, der Musik ein Lokalkolorit, einen nationalen rhythmischen Charakter zu verleihen, gerät aber dabei in ein allzu langsames, gemessenes Tempo. Derartige Stellen sind es jedenfalls auch, die Richard Wagner in seinem Aufsatz: „Ueber eine Opernaufführung in Leipzig" (ges. Schriften Bd. X, S. 6) zu einer humorvollen kritischen Auslassung veranlaßt haben mag.[1])

Die Handlung des zweiten Aktes beginnt zunächst mit dem Auftreten Tristan d'Acunhas, des Oberbefehlshabers, der, von Lopes gefolgt, mit einer Ehrensalve feierlich begrüßt wird. Mit einigen kernigen Worten, mit denen er sich an die Soldaten wendet (in Form eines kurzen kraftvollen Recitativs gehalten) beginnt zu Ehren seiner Rückkehr ein Waffenspiel — tempo di Marcia. Diese Ballettmusik bietet wenig charakteristisches, sucht den militärischen Vorgängen sich möglichst anzupassen, hält sich aber im Ganzen auf ziemlich konventioneller Bahn. Dasselbe gilt wohl auch vom Chor, der im Verlauf die Pantomime zu begleiten beginnt. Der folgende Waffentanz sowie der größte Teil des Balletts überhaupt, müßte bei einer Aufführung in unseren Tagen doch wohl dem Rotstift zum Opfer fallen. Dem musikalischen Wert würde dabei kaum zu nahe getreten, wogegen der raschere Fortgang der Handlung gewiß als eine dramatische Förderung empfunden würde.

Endlich gebietet Lopes den Schluß des Festes — die Handlung nimmt ihren Fortgang, indem das nachdenkliche Schweigen Tristans seinem Begleiter auffällt, und dieser sich veranlaßt sieht, seinen Feldherrn darüber zu interpellieren. In kurzem Recitativ beginnt Letzterer den Grund seines wehmütigen Empfindens zum Ausdruck zu bringen, was in der nun folgenden G moll Arie mit anschaulicher Ausführlichkeit geschieht: Der Gedanke an seine erste Liebe, die in diesem Lande in sein Herz gezogen, und deren Gedenken in ihm ein tiefes schmerzliches Sehnen erweckt habe; musikalisch wiederum ein bemerkenswert schön und stimmungsvoll geratenes Tonstück. Eine wehmütige, echt Spohr'sche Cantilene der C Clarinetten und Flöten in Oktaven geführt, leitet ein. Im Mittelsatz — C dur — schildert er die Gefühle, die „wie des Friedens Wehen, wie ein Segen" in sein Inneres zogen, mit überzeugender Eindruckskraft und schließt mit der schönen aber gesangstechnisch schwierigen und durch allzureiche Beweglichkeit wieder etwas weichlich geratenen Phrase:

„Was Männer auch erstreben an Ruhm und goldnem Schein,
Sie geistig zu erheben gelingt der Lieb allein".

Ein kurzes Recitativ folgt der Erzählung, worin Lopes seinen Feldherrn auf die Frauen aufmerksam macht, die von der Stadt kommend zur Quelle ziehen. Tristan weiß zufolge einer Botschaft, daß es sich um ein „indianisch Weib" handelt, das Brama geopfert werden soll, und der Tradition gemäß nun den letzten Gang zur heiligen Quelle unternehme,

[1]) Das Zitat erfolgt im Zusammenhang mit einer anderen Stelle im Folgenden.

der ihr und dem Gefolge kriegsrechtlich eingeräumt sei. Nachdem die Offiziere sich entfernt haben, tritt Jessonda und Amazili mit den Bajaderen auf. Eine etwas sentimentale Weise der B-Clarinette bereitet die Stimmung entsprechend vor; Jessonda bittet ihr Gefolge, sie jetzt mit der Schwester allein zu lassen. Ein schönes Duett Nr. 15 A dur. Larghetto con moto nimmt seinen Anfang. Jessonda beginnt im Gedenken ihrer Liebe mit Amazili einen „Selam" (d. i. Blumengruß mit symbolischer Bedeutung, arabischen Ursprungs, hier soviel wie Kranz) zu winden. Die Musik ist von hoher melodischer Schönheit und erfreut besonders in ihrer schlichten Innigkeit, die das Duett in seiner ganzen Ausdehnung nicht verläßt, ohne je in die bekannte Weiblichkeit und Sentimentalität zu verfallen. Während die Frauen ihren Weg fortsetzen, betritt Nadori die Szene. Den Widerstreit der Empfindungen in seinem Innern charakterisieren sofort die wenigen Auftrittstakte durch den jähen Wechsel der Läufe in den Streichern mit den weichen Harmonieen der Oboe und des Fagotts. Zorn erfaßt ihn über die unmenschliche Grausamkeit der Braminen: „Ich will sie retten! Ich!" Zwei ff E dur Akkorde im Orchester bekräftigen seinen aufflammenden kühnen Entschluß. Bemerkenswert ist das jetzt einsetzende Solo der Oboe, das die flehende Bitte der Amazili: „Kannst Du mir die Schwester retten" aus dem Finale des ersten Aktes Nr. 9 bis auf die Tonart getreu als ausgesprochenes Erinnerungsthema wiederbringt. Selbst gegen ihren Willen ist er entschlossen, Jessonda zu befreien! „Doch wie vollend' ichs?" Da kommt ihm der Gedanke sich an den Portugiesenführer, dessen „Edelmut Alle rühmen", zu wenden. Hier beginnt das einst viel gefeierte „Rondo" auf die Frauenschöne, auf das Richard Wagner in der schon erwähnten „Opernaufführung in Leipzig" Bezug nimmt. Seine Ausstellungen sind trotz des sarkastischen Grundtons berechtigt und für die Spohrsche Musik von interessanter Bedeutung.

Er schreibt hierüber[1]) Folgendes: „Einem Fluch alles Deutschen, dem sich selbst der edle Weber nicht zu entziehen vermochte, konnte Spohr noch weniger entgehen, da er als Violinvirtuose ein gefälliges Genre in der „Polacca" und hiezu eine gewisse Passagen-Eléganze sich ausgebildet hatte, mit denen er nun auch in der Oper glücklich zu bestehen hoffen mochte. Wirklich singt auch in Jessonda fast Alles „à la Polacca" und wenn der bramanische Oberpriester sich dessen enthält, so stürzt doch sein Zögling beim ersten Abfall vom indianischen Aberglauben in dieses Welterlösungsmotiv, was sich namentlich bei seinem mutigen Abgang im zweiten Akt unter dem Nachspiel seiner Arie fast zu freundlich ausnimmt, zumal wenn dem jungen Bramanen, wie es hier in Leipzig der Fall war, ein blonder Schnurr- und Backenbart behilflich ist. Nun bedenke man aber, was unseren Sängern mit diesen gewissen, meistens am Schluß der Arien aus der Spohrschen Violinschule sich einfindenden Fiorituren und Passagen zugemutet wird. Kein Rubini, keine Pasta oder Catalani wäre je diese Passagen zu singen imstande gewesen, welche allerdings der verstorbene Konzertmeister David als Kinderspiel zum Besten geben durfte." Tatsäch-

[1]) Gesammelte Schriften und Dichtungen, X. Bd.

lich nähert sich das Rondo bedenklich dem Bolerorhythmus und hat außerdem durch die wiederholten chromatischen Koloraturen wieder eine allzu süßliche Wirkung.

Nadori bemerkt die unter Blumen wandelnde Amazili. Das berühmte Duett (Nr. 18) „Schönes Mädchen, wirst mich hassen" bringt einen Austausch der gegenseitigen Empfindungen. Beide beschließen, „nach des Unglücks trüben Tagen," gemeinsam zu fliehen, ein musikalisch prächtiges, edel gehaltenes Stück von schönem, leidenschaftlichem Melodieenfluß. Daß die Soloarie der Amazili in unmittelbarer Folge eine abschwächende Wirkung haben muß, mochte wohl Spohr intuitiv empfunden haben, weshalb er selbst die Weglassung derselben genehmigt und den Sprung zum Finale (Nr. 20) veranlaßt hat, das mit der Rückkehr Jessondas zu den Bajaderen beginnt: „Aus der Quelle heil'gem Schoß schweigend stieg sie makellos". Während Jessonda noch wehmutsvoll ihren Kranz betrachtet: „Von der Erde ihren Freuden ganz geschieden bin ich nun" betritt Nadori mit Tristan rasch die Szene. Dumpfe, zerrissene Harmonieen der F Hörner bereiten etwas katastrophales vor, da sinkt Jessonda, kaum Tristans ansichtig geworden, mit einem Schrei ohnmächtig in die Arme der Bajaderen; Tristan, vom Klang ihrer Stimme bis ins Innerste getroffen, frägt atemlos Nadori nach dem Namen der Jungfrau. — Jessonda! — Seine Geliebte, ein Opfer der Feinde, bereit den Scheiterhaufen zu besteigen! Ihre Schwester die Angebetete des durch sie zum Abfall und Verrat verführten Braminen! Der Höhepunkt der tragischen Konflikte ist da. Der Umschwung steht unmittelbar bevor. Vergeblich wollen die Bajaderen Jessonda mitfortführen, umsonst erheben sie warnend die Stimmen: „Fremdling, weich zurück, denn sie ist des Feuers Braut!" Mit einem Ruck hat Tristan den Schleier weggerissen und erblickt die Geliebte vergangener Tage. Leider versagt die musikalische Illustration dieser erregten Momente ganz bedeutend. Schön ist nur der Uebergang der Clarinetten und Fagotte nach D dur, während Tristan niederkniet und Jessondas Hand ergreift. Bei seinen ersten Worten: „Licht der Augen, glänze wieder" erwacht Jessonda aus ihrer Ohnmacht: „Es ist kein Traum, ich hab ihn wieder".

Die Hörner markieren diesen Vorgang mit einen pulsierenden Rhythmus durch sieben Takte hindurch, während eine üppige Flötenmelodie die wiedererwachende Lebensfreude zum Ausdruck bringt. Mit eminenter Wirkung tönt der warnende Wehruf der Bajaderen — alle auf einen Ton gestimmt unter chromatischem Abwärtsschreiten der Bässe — in den jubelnden Gesang der Liebenden, wohl einer der feinsten dramatischen Klangeffekte des Werkes. Beim ff Eintritt des Allegro tritt Dandau mit den Braminen auf: „Was muß ich sehen! Die Gottgeweihte an des Fremdlings Seite! (zu Jessonda): Fort fort, Dein Schicksal zu erfüllen:" Jessonda weigert sich — jäh ist die Lebenslust in ihr erwacht; Tristan zieht drohend sein Schwert — indische und portugiesische Krieger eilen von allen Seiten herbei. Rasch spitzt sich die Szene zu. Schon wollen die Massen handgemein werden, da tönt Dandaus Ruf dazwischen: „Es ist Waffenruh! Bändigt die Lust nach Mord!" Eine hochbedeutsame Stelle, die durch

die Terzendurchgänge der Flöten eine seltsam stimmkräftige Färbung erhält. Zu Tristan wendet sich der Bramin ebenfalls streng: „Mann, Du gabst Dein Ehrenwort". Die Stelle kehrt leitmotivisch in der Einleitung zum dritten Akt wieder. Die Einführung der Posaunen bei den Worten: „Willst den Schwur Du treulos brechen" ist ebenfalls ein feiner Instrumentaleffekt. Blutenden Herzens muß Tristan, der für die sichere Rückkehr der Frauen sein Ehrenwort verpfändet hat, Jessonda den Feinden überlassen. Eine diesbezügliche schmerzvolle Fagott-Solostelle steigt im Orchester auf. Das Allegro vivace mit dem Soloquartett der Jessonda, Amazili, Nadoris und Tristans einerseits, dem Chor der Inder unter Dandaus Führung, sowie dem portugiesischen Chor andererseits repräsentiert ein glanzvolles interessantes Finale, wobei die Gegenüberstellung der schmerzvollen und fanatisch erregten Empfindungen zu einem wirksamen Durchbruch gelangt.

Ein sehr fein empfundenes musikalisches Seelengemälde ist die kurze Einleitung des dritten Aktes. Es werden uns die quälenden Gedanken Tristans musikalisch geschildert. Die Hörner, von den Pauken wirksam unterstützt, bringen wieder den unruhigen Rhythmus, mit dem Jessonda aus der Ohnmacht zur Lebensluft erwacht, in Erinnerung. Auf das kurze zwölftaktige Andante grave folgt das Allegro vivace mit Anklängen an den Streit der Parteien im Finale des vorhergehenden Aufzugs. Auch die warnende, an das Ehrenwort gemahnende Stimme des Priesters, gleichsam eine Kontrastwirkung erzeugend, dringt wieder an unser Ohr.

Der Vorhang geht auf; man blickt in das Zelt des Portugiesen-Feldherrn. Es ist Nacht. Lopes harrt einsam der Rückkehr seines Freundes, dessen tragisches Schicksal auch ihm nahe geht. Erregt betritt dieser selbst das Zelt, von ruheloser nächtlicher Wanderung zurückkehrend: „Nicht Trost, nicht Rettung" kann er Jessonda bringen. Mit den leidenschaftlichsten Phantasien malt er sich die Schrecknisse der Opferszene aus, bis er erschöpft an des Freundes Brust sinkt. Das Recitativo accompagnato, in welchem diese Gefühlsausbrüche ihren Ausdruck finden, ist auch musikalisch von Bedeutung. Im Adagio beginnend und in großartiger Steigerung über Andante und Allegro bis zum Presto getrieben, illustriert es die erregten Vorstellungen und Bilder auch instrumental.

Nach Lopes Worten: „O! Daß ein Engel niederstiege" betritt Nadori erregt das Zelt. Sein Auftrittsmotiv vom zweitem Akt kehrt hier wieder. Hastig bringt er die Botschaft vom bevorstehenden, verräterischen Bruch des Waffenstillstandes, den Dandaus Auftrag an zwei „Lipayen"[1]) die Schiffe heimlich in Brand zu stecken veranlaßt habe. Dies kommt Tristan gelegen, da es auch ihn vom Ehrenwort entbindet. Schleunig trifft er seine Gegenmaßregeln. Mit dem Schwert in der Faust singen die drei ein Kampf- und Siegesterzett. Die immer entfernter klingenden Trommeln auf der Bühne deuten auf die zum „falschen Angriff" abziehenden Krieger.

Die Szene verwandelt sich und führt uns auf einen freien Platz in der Stadt, wo in einem Tempel unter dem Riesenstandbild Bramas das

[1]) Die Bedeutung dieses Wortes, über das sich bereits O. Neitzel in seinem Opernführer I, 2. S. 17 den Kopf zerbricht, aufzuklären, ist mir leider trotz vieler Bemühungen auch nicht gelungen.

Opfer dargebracht werden soll. Es ist Nacht, ein schweres Gewitter im Anzug, was musikalisch (Allegro molto) durch Staccatofiguren der Flöten auf einem Orgelpunkt der Hörner charakterisiert ist, ein Mittel, das fortlaufend durch den Einklang der Piccoloflöten, zuerst tatsächlich, dann in Oktaven wirksam verstärkt, die Blitze höchst originell und dramatisch wirkungsvoll illustriert. Aus dem Innern des Tempels dringen Gebete der Braminen und Bajaderen, die mit dem Eintritt des Allegretto das Heiligtum prozessionsartig verlassen, wobei die Anwendung vom pp des Schlagzeugs ein sehr geeignetes Mittel ist, den exotischen, unheimlichen Charakter des Götzenkultus zu betonen, während der Gesang des Chores: „Aufgewacht, Schläfer des Tales," in seiner liebenswürdigen Melodik der Stimmung wenig angepaßt erscheint, obwohl die Bratschen und Fagotte im Nachspiel wieder den düsteren Grundton anzuschlagen suchen. Sehr feierlich dagegen klingt ihr: „Gott Jxora", während dessen sie das Standbild der Göttin auf Bramas Altar heben. Besonders die Begleitung des Gesanges durch die Bläser allein bringt die besagte majestätische Wirkung zustande. Während Dandaus Gebet nach Vollendung der Ceremonieen, erreicht das Gewitter seinen Höhepunkt. Bei des Priesters Frage an die Gottheit: „Werden wir gerächt" schlägt krachend ein Blitzstrahl Bramas Statue zu Boden! Alles stürzt unter Wehrufen nieder, die Fackeln erlöschen. Dandau deutet das Götterzeichen auf den Treubruch Jessondas:

„Hat es euch mit Grimm erfüllt,
Daß den Schwur die Witwe brach,
Send' ich sie von Glut umhüllt
Dem verstorbenen Gatten nach."

In seinem Gesang finden sich wieder Anklänge an die Trauermusik des ersten Aktes. Mit dem ff Einsatz des ganzen, durch sämtliche Schlaginstrumente noch verstärkten Orchesters, verlangt die Menge fanatisch den Tod der Frevlerin. Während Alles tumultuarisch abgeht, um Jessonda herbeizuschleppen, kommt diese bereits köstlich geschmückt von zwei Bajaderen gefolgt, die die „Feuerbraut" nach altem Herkommen mit einer Krone von Edelsteinen zieren wollen, auf die Bühne. Zu Anfang des Recitativs (Andante) erzeugen die tiefgelegten Flöten und Clarinetten wieder trefflich die unheimliche Stimmung:

„Sieh wie schon der Morgen graut
Laß Dich schmücken, Feuerbraut."

Als Jessonda auf die Stufen des Altares niedersinkt, fühlen die Bajaderen doch menschlich genug, ihr Erholung zu gönnen und sich zu entfernen. Der Umstand gibt Gelegenheit zu einer Arie: „Ich hab entsagt der Erde Freuden," in der Jessondas Hoffnung noch einmal visionär in Gestalt des Geliebten aufflammt. Musikalisch bemerkenswert ist nur das als Erinnerungsthema auftauchende Motiv aus der Ouvertüre beim Eintritt des Allegro moderato: „Rettet mich!" Trotz dieses interessanten Moments muß die Arie als zu unmotiviert und die Entscheidung unnötig verzögernd bezeichnet werden. Endlich stürzt Amazili herbei: „Mein

Schritt beflügelt von Entzücken, die Rettung naht!" Ein signalartiger Rhythmus der B Trompete begleitet ihr Auftreten wirksam und spannungsvoll: Die Portugiesen haben die Stadt gestürmt, die Entscheidung steht bevor. Das kurze Duett mit dem Siegesgedanken lehnt sich musikalisch ganz an das Terzett der drei Krieger (Nr. 25) an. Während Dandau Jessonda noch auf den Opfertod vorbereiten möchte, nähert sich schon Fluchtgetümmel der indischen Offiziere: „Verrat, der Feind ist auch in unserem Rücken!" Trompetensignale, Gewehrsalven und Kanonendonner dröhnen immer näher. Die Spannung ist auf ihren Höhepunkt getrieben; da will der fanatische Dandau Jessonda mit dem Dolch durchbohren. In diesem Augenblick stürzt Tristan herbei und fällt ihm in den Arm, während Nadori die niedersinkende Amazili auffängt. In großem Haufen schwärmen jetzt die portugiesischen Soldaten herein, laute Siegesrufe verkünden das Gelingen des Ueberfalls. Während die vereinigten Stimmen der vier Liebenden die Befreiung preisen, legt Tristan die Hände Amazilis und Nadoris zusammen. Mit dem Ruf: „Kommt mit in unser Vaterland, das uns, ein heilig Band, umschlinge" und dem Siegesgesang der Portugiesen: „Bekämpft, gestürzt das Götzentum" fällt der Vorhang.

Spohr befindet sich mit der Jessonda im Zenith seines dramatischen Schaffens. Ein bedeutenderes Werk auf die Bühne zu stellen ist ihm in der Folgezeit nicht mehr gelungen, wenn auch die dramatische Spannkraft zunächst nicht bei ihm nachgelassen hat, wie uns die Ereignisse des folgenden Jahres 1824 zeigen. Kurz nach jener besagten denkwürdigen Aufführung der Jessonda in Leipzig erhielt der Meister vom Kurfürsten den Auftrag für die Vermählungsfeier seiner Tochter Marie mit dem Herzog von Sachsen-Meiningen, welche im Frühjahr 1825 stattfinden sollte, außer einem Festmarsch auch eine neue Oper zu schreiben.

Spohr selbst schreibt hiezu:[1]) „Der schon in Wien mit Theodor Körner besprochene Plan, das Musäus'sche Märchen „Rübezahl" als Oper für mich einzurichten, tauchte nun wieder in mir auf und ich wandte mich daher an Eduard Gehe, der das Buch zu Jessonda so ganz zu meiner Zufriedenheit geschrieben hatte. Da ich ihm aber kein genaues Szenarium für die Oper einsenden konnte, weil ich über die Bearbeitung des Stoffes mit mir selbst noch nicht einig war, so hatte ihn seine Phantasie im Stich gelassen und er schickte mir eine Dichtung, die mir gar nicht zusagte und zu deren Komposition ich mich durchaus nicht aufgelegt fühlte[2]) Ich erinnerte mich nun meines ehemaligen Paukers im Frankfurter Orchester Georg Döring, welcher zugleich Literat war und sich seit jener Zeit durch einige gelungene Romane bekannt gemacht hatte.[3]) An diesen wandte

---

[1]) Autobiogr. II. Bd. S. 165.

[2]) Zur Vertonung eines „Rübezahl" ist Spohr auch später nicht mehr gekommen. Eine Oper unter diesem Titel hat übrigens schon 1801 Casimir Anton Cartallieri komponiert.

[3]) Georg (Chr. Wilhelm Asmus) Döring, geboren 11. Dez. 1789 zu Cassel Sohn des Galerieinspektors wurde auf dem dortigen Gymnasium vorgebildet und studierte in Göttingen Philosophie und Aesthetik, wodurch er mit Bouterweck (Aesthetiker, Professor in Göttingen) bekannt wurde. Nach Cassel zurückgekehrt, lebte er seinen Studien und der Musik. Bald wurde er Hoftheaterdichter in Cassel

ich mich jetzt und teilte ihm meine Ansicht wegen Beurteilung des „Rübezahl" mit, wobei ich besonders erwähnte, daß ich bei einer großen Oper, wie diese werden sollte, den Reim für unnötig erachte. In Gehes Rübezahl kam nämlich viel Seichtes und Ungehöriges vor, das mir als Folge des Zwanges erschien, den der Reim dem Dichter auferlegt hatte und dieser ward daher auch von Döring auf meine Bemerkung hin durchgängig vermieden. Wiewohl das auch vielfältig getadelt wurde, so bin ich doch der Meinung, daß der Mangel des Reims in meiner Oper der „Berggeist", wenn sie nicht allen Ansprüchen genügt, am wenigsten die Schuld daran trägt. Obgleich mir nun das Döring'sche Buch auch nicht ganz zusagen wollte, es war doch keine Zeit zu verlieren, da dies nicht die einzige Arbeit war, die ich zu erledigen hatte."

Die Komposition des Döring'schen „Berggeistes"[1]) nahm die Zeit von Mai bis Dezember 1824 in Anspruch. Die Erstaufführung ging am 23. März 1825 als Abschluß der Vermählungsfeierlichkeiten in der kurfürstlichen Familie unter persönlicher Leitung des Meisters im Opernhaus zu Cassel in Szene. Spohr schreibt:[2]) „Dem Festprolog folgte dann meine

---

1814, ein Amt, das er nicht lange ertrug. Er trat 1815 nach des Vaters Tod als Oboist in das Frankfurter Orchester ein; auch dies dauerte nicht lang. Er übernahm die Redaktion des „Frankfurter Journals", und gründete die „Iris", ein damit verbundenes belletristisches Wochenblatt und lieferte Beiträge für andere belletristische Journale, kaufte sich in Erlangen den Doktortitel und machte 1818 eine Reise nach der Schweiz und Italien. Unterwegs knüpfte er mehrfache literarische Bekanntschaften an und sammelte sich Bilder und Stoffe für spätere Erzählungen. Als 1819 die Preßfreiheit vom Bundestage beseitigt wurde, zog er sich von der Zeitung zurück und begann nun ein eifriges Schriftstellerleben, mit dem er einen nicht unbedeutenden Einfluß gewann. Die Komponisten nahmen seine Operntexte, mit denen sie kein Glück machten; Zeitungseigentümer übertrugen ihm die Redaktion ihrer Blätter, von denen er bald zurücktrat. Durch die Herausgabe des „Frauentaschenbuches" kam er mit anderen Autoren (z. B. Mosengeil) in Verbindung. Auch wirkliche Dichter wie W. Hauff und W. Müller wurden seine Freunde. Aeußere Ehrenbezeugungen blieben nicht aus, und der Verfasser zahlreicher Theaterstücke hielt sich und galt für einen Dichter ersten Ranges in Deutschland. Im Jahre 1820 begleitete er den Erbprinzen Alexander von Sayn-Wittgenstein auf die Universität Bonn. Der Fürst ernannte ihn zum Hofrat. 1824 verheiratete er sich und verließ Frankfurt, um die Redaktion des „Nürnberger Correspondenten" zu übernehmen, ein Geschäft, das er noch im selben Jahre aufgab. 1825 ernannte ihn der Herzog von Meiningen „wegen seiner Gelehrsamkeit, vorzüglichen Eigenschaften und Fähigkeiten" zum Legationsrat. Seit 1829 reiste er viel — auch ins Ausland. In Wiesbaden erkrankte er, und starb am 10. Oktober 1833 in Frankfurt.

Werke: (23) Der Berggeist, romantische Oper in drei Aufzügen.

(Goedeke, I. Aufl. III, 601.)

Derselbe hat, indem er seine angeborene Reiselust häufig befriedigte, viel gesehen und auch vielerlei geschrieben, mit viel Talent und großer Leichtigkeit, aber doch nur für die kurze Spanne seiner eigenen Zeit; seinen Schriften fehlt der eigentlich dichterische, aus den Tiefen der Seele strömende unmittelbare Hauch einer bevorzugten Natur: die Nachwelt geht jetzt schon an seinen Werken vorüber. Opernlibretti: „Berggeist" von Spohr, „Fortunat" von Schnyder von Wartensee, „Ahnenschatz" von Reissiger. „Pirat" von Hauptmann. (Allg. deutsche Biogr.)

[1]) „Der Berggeist" Romantische Oper in 3 Aufzügen von Georg Döring, in Musik gesetzt von kurfürst. hess. Hofkapellmeister L. Spohr Cassel, Aubel'schen Buchdruckerei 1825, 70 p. kl. 8° Originalausgabe.

[2]) Autobiogr. II. S. 168.

neue Oper der „Berggeist," die zwar vor dem gedrängt vollen Haus mit eben dem lärmenden Beifall wie Jessonda aufgenommen wurde, aber mich selbst weder so befriedigte, noch sich auch so schnell auf andere Bühnen verbreitete, wie jene." Am 16. September des gleichen Jahres wurde die Oper unter Hofrat Küstners Leitung in Leipzig zur Aufführung gebracht. In einem Brief vom 18. September 1825 schreibt Spohr: „Vorgestern ist „der Berggeist" hier mit dem allergrößten Erfolg vom Stapel gelaufen. Die Aufführung war so glänzend, wie man nie dergleichen vorher in Leipzig erlebt hat; und einige Dekorationen waren so schön, daß ich noch nie in meinem Leben etwas Aehnliches gesehen habe. Die Aufnahme, welche die Oper fand, war die schmeichelhafteste, die ich je erlebt habe."

Spohrs Berggeist, sowie seine folgende Oper „Pietro von Abano" haben die geringste Verbreitung von allen Werken des Meisters gefunden. Ersterer kam nach der Leipziger Aufführung, wie Spohr selbst zugibt überhaupt nur noch ein einziges Mal in Prag auf die Bühne. Was den Berggeist betrifft, so ist der Grund wohl erstens darin zu suchen, daß mehrere Jahre später (1833) der Berliner Baritonist Eduard Devrient die gleiche Idee seinem „Hans Heiling" zu Grunde legte, einem Buch, das Heinrich Marschner bekanntlich zu einer unvergänglichen Meisterschöpfung der romantischen Oper vertont hat, das seine Lebensfähigkeit nicht nur bewahrt hat, sondern in dem wir heute noch ein dramatisch musikalisches Kunstwerk ersten Ranges fast auf allen größeren Bühnen Deutschlands bewundern und genießen können.

Auf einem Vergleich des Döring'schen und Devrient'schen Buches, sowie der Musik Spohrs und Marschners einzugehen, wäre unangebracht und müßig. Denn es ist auf den ersten Blick zu ersehen, daß der ganzen Anlage nach die Oper Spohrs hinter Marschners Meisterwerk in jeder Hinsicht weit zurücksteht. Dazu kommt ferner, daß der „Berggeist", die Jugendopern abgesehen, vielleicht die allerschwächste Schöpfung ist, die Spohr aus der Feder geflossen, und er damit die Erwartungen, die der Komponist der Jessonda allenthalben und mit Recht erweckt hatte, arg enttäuscht haben mag. Die musikalische Erfindung ist szenenweise völlig lahm gelegt und das in so erfreulicher Steigerung begriffen gewesene Charakterisierungsvermögen hat fast überall versagt. In ödestem Gleichmaß schleppt sich die Musik hin, ohne irgendwo und -wie ein eigenartiges Gepräge oder irgend welche originelle romantische Züge aufzuweisen, obwohl das Textbuch mehr als einmal hiezu Gelegenheit gegeben hätte. Döring hat den Grundgedanken der Sage etwa in folgende Form gebracht:

In des Berggeists Reich weilt der von Menschen stammende und erst später zum Gnomen gewordene Vertraute des Herrschers, der Erdgeist Troll, der seinen Genossen von dem Tun der Menschen, ihrem Leben und Lieben erzählt. Seine Kunde findet im Herzen des Meisters ungeahnten, mächtigen Widerhall, so daß dieser sich entschließt, auf der Erde sein Glück zu versuchen und der Liebe eines Mädchens teilhaftig zu werden. Dieses glaubt er in Alma, der Tochter Domoslavs zu finden, die er am Tage vor der Hochzeit mit ihrem Bräutigam Oskar vor dessen und ihres Vaters Augen entführt und zu sich herunterholt. Dort angelangt wirbt der Berggeist

beständig um die Liebe Almas, deren Hingabe er durch alle erdentlichen Mittel der Gunst und Aufmerksamkeit zu erreichen strebt. Da sieht Troll, der vom Herrn öfters auf die Erde gesandt wird, um für Alma Blumen zu pflücken, zufällig deren Freundin Ludmilla, für die er in Leidenschaft entbrennt und sie nach dem Beispiel seines Herrn mit in das Geisterreich nimmt. Die beiden nunmehr unerhofft und freudig vereinigten Jungfrauen greifen zu einer List, indem Ludmilla sich ihrem Räuber hinzugeben verspricht, wenn er ihr und Alma die Flucht auf die Erde ermögliche. Troll erfüllt den Wunsch und in einem unbewachten Augenblick entfliehen die drei auf die Erde. Als die befreite Alma, jubelnd ihrem Oskar in die Arme eilt, erscheint der Berggeist racheschnaubend. Mutig will Oskar den Kampf mit dem Dämon aufnehmen, läßt aber, von Vater und Tochter zurückgehalten, von dem rasenden Unterfangen ab, als von allen Seiten die Geister auf ihn eindringen. Vereint wollen die Liebenden sterben. Da bricht sich der Zorn des Berggeists. Er ist von solcher Liebe und Treue gerührt und verzichtet edelmütig auf seine Rache:

„Ich erkenne! Prüfen wollt ich ob für Geister Liebe sei.

Mich berückte Erdenwallung!
Mich ergriff die Leidenschaft!
Fort mit jeder nieder'n Neigung!
Rein muß Geisterwirken sein!

Nur dem dürft'gen Menschenleben bleibt die Macht der Liebe treu!
Auf Erden stört Euch nie mehr Geistermacht! Leiden, die ich Euch geschaffen, wandl' ich nun in Segen um!"

Mit Troll, der die Entsagung seines Meisters teilt, fährt er auf ewig zur Tiefe. Mit einem Freudenhymnus der Geretteten und aufs neue Vereinigten schließt das Werk.

Bemerkenswert ist, daß Spohr die Einteilung der Oper nach Nummern im Berggeist erstmalig verläßt und durch eine Folge von Szenen ersetzt hat. Der erste Akt enthält deren sieben. Die ziemlich konventionelle Ouvertüre führt uns im großen und ganzen in die Stimmung der ersten Szene ein, die das unterirdische Reich des Berggeists eröffnet. Allegro Chor der arbeitenden Gnomen: „Schafft, schafft, schafft," in dem die Regsamkeit mit einem auftaktischen Achtelmotiv charakterisiert ist. Hierauf Recitativ Trolls (Tenor): „Glückliche Tage, die ich am Lichte strahlender Sonne bei Euch verbracht", wobei der Kontrast des Geisterlebens mit dem Liebesglück durch düstere Färbung des Streichorchesters und weiche Melodik der Holzbläser auszudrücken versucht ist. Hierauf Recitativ des Berggeists (Bariton): „Ha! welch Zauberwort weckt mich aus düst'rem Traum" mit einer unheimlichen abwärts steigenden Figur in den Bässen, die im Verlauf der Oper durch eine leitmotivische Verwendung an Bedeutung gewinnt und an manchen Stellen musikalisch-dramatische Variationen annimmt. Die Geister stimmen in die Pläne ihres Herrn und Meisters lebhaft ein Chor Allegro moderato: „Glück, Glück auf, wir ziehen mit." Die zweite Szene, in einer romantischen Gebirgsgegend bei Domoslavs Schloß, beginnt mit dem Hochzeitsreigen, einem melodiösen, ländlerartigen Vor-

spiel, das der Chor der Dienerinnen Almas, von Ludmilla (Alt) geführt, aufnimmt. In einem Adagio-Recitativ warnt Letztere vor allzugroßer Fröhlichkeit an der Stätte, wo der Sage nach Geister und dunkle Mächte ihr Wesen treiben. Dabei tauchen im Orchester 64tel der Streicher auf, die in stockender Rhythmisierung die unheimliche Stimmung malen. Die Mädchen machen sich darüber lustig und lassen sich in ihrer ausgelassenen Fröhlichkeit keineswegs stören.

Alma (Sopran) eilt herbei (3. Szene), in einem Allegro agitato ihr bevorstehendes Glück preisend, das mit der Ankunft Oskars seinen Höhepunkt erreicht. Großes Liebesduett der Vereinigten, dann Larghetto-Arie Almas: „Hier zum ersten Male sah ich den Geliebten," in die zuerst fern, dann stärker der Chor der unsichtbaren Geister in bewegten Achteln hineintönt: „Wir drängen durch Adern von Erz hinauf," was das Mädchen alsbald voll Schrecken wahrnimmt. Als sie entfliehen will, erscheint der Berggeist: „Entfliehe nicht Du Lichtgestalt!" und versucht in schnell entflammter Leidenschaft sich der Jungfrau zu bemächtigen. Da kommen Oskar und der Vater zurück, deren Flehen vergeblich bleibt. Mit einem kurzen Ensemble des Chores der Geister, der Dienerinnen, sowie der Stimmen Oskars, des Berggeistes und Almas, während dessen Letztere den Geistern anheimfällt, schließt der erste Akt.

Der zweite Akt führt uns in das Geisterreich, wo der „Herr des Berges" in einem langen Andante con moto Duett um die Liebe der schönen Alma wirbt, die ihm aber in listiger Verstellung auszuweichen versteht, indem sie zunächst den Geist bittet, ihr als letzte Erdengunst frische Blumen zu verschaffen. Als der dienstfertige Troll diese alsbald bringt, gewährt der Berggeist ihr die Zauberkraft, mit jeder Blume sich eine Gestalt aus ihrem Erdendasein herabzubeschwören, wovon das Mädchen sofort Gebrauch macht und ihre Freundin Ludmilla ruft, aber zu ihrem Entsetzen erkennt, daß es nur der kalte Geist ihrer jugendfrischen Gespielin ist, der zu ihr herabgekommen, wie dies auch bei den Gestalten ihrer Dienerinnen der Fall ist. Troll verliebt sich in Ludmillas Gestalt und beschließt, sich dieses Mädchens in Wirklichkeit zu bemächtigen, wozu er auf kurze Zeit das unterirdische Reich verläßt und zur Erde emporsteigt. Eine Verwandlung führt uns in ein Felsental, wo Oskar trostlos verzweifelnd in Verein mit dem Vater Almas das grausame Geschick anklagt. Inzwischen hat der Berggeist, um seine Geliebte aufzuheitern, in seinem unterirdischen Palast ein Fest angeordnet, das in einem Chor und Reigen der Luft-, Feuer-, Wasser- und Erdgeister besteht.

Dieses Finale des zweiten Aufzugs zeigt musikalisch zum ersten Male einige Ansätze zur Charakteristik, indem Spohr versucht hat, den einzelnen Elementargeistern ihr musikalisches Gepräge zu verleihen. Mit dem vereinigten Chor sämtlicher Geister: „Immer zu schaffen im herrlichem All, bleibe der Geister belebende Lust" fällt der Vorhang.

Einige musikalische Erhebungen bringt der nächste Akt, so z. B. gleich die einleitende Hoffnungs-Arie der Alma, die, zwar sehr ausgedehnt und überreich an Wiederholungen, doch einen schönen Melodienfluß zeigt.

Auch jetzt weiß das Mädchen durch eine List den Berggeist aufs neue zu entfernen, um Zeit zu gewinnen, indem sie sich von ihm wiederum frische Blumen wünscht, die ihr er selbst darzureichen verspricht. Die Zeit seiner Abwesenheit benützt Troll, um durch eine Felsenspalte die wirkliche Ludmilla herabzubeschwören. Hierauf Allegro vivace-Terzett, worin die beiden Mädchen ihre Freude über das Wiedersehen ausdrücken und Troll sein Staunen über das Benehmen der Erdenjungfrauen kund gibt. Während die Mädchen versuchen, den Erdgeist für ihre Fluchtpläne zu gewinnen, ertönt wiederum das Motiv des Berggeistes mit den innerhalb des Intervalles einer kleinen Sext abwärts steigenden Bässen und der angereihten kleinen und aufwärts steigenden Figur, die einen Kontrapunkt zum ersten, abwärts strebenden Motivteil bildet (Anh. Beisp. 26). Alma: „O! Schreckliche Erinnerung! Wer kämpft ge'n seinen Zauber?" Troll will den Mädchen die Flucht ermöglichen und sich selbst daran beteiligen, um mit Ludmilla vereint wieder Mensch zu werden, was in einem Allegro vivace-Terzett lebhaft beschlossen wird. Ein drittes Mal gelingt es Alma die Erfüllung der Wünsche des Berggeistes hinauszuschieben, während dieser mit mühsam zurückgedrängter Leidenschaft ihr Verlangen, die Blumen zu zählen, die seine Macht ihr hervorgezaubert, in sklavischer Ergebenheit nachzukommen sucht. Dabei findet sich ein charakteristisches Stakkato-Thema der Streicher in Achteln, das die Tätigkeit des Zählens musikalisch illustriert. Die relativ bedeutendste Stelle ist die Entdeckung der Flucht: „Verraten, ich! Ha! Wut und Rache! Noch bin ich des Gebirges Herr!" Im Allegro molto ertönt jetzt das Motiv des Berggeist's ff. vom Chor der zürnenden Gnomen untermischt, wobei zuletzt beide Motivteile in doppeltem Kontrapunkt erscheinen. Das ist wohl die einzige unmittelbar romantisch wirkende Szene der ganzen Oper.

Unter Blitz und Donner verwandelt sich der Schauplatz in die Gegend, wo Alma einst dem Geist zum Opfer gefallen und wo jetzt Oskar die wiedergefundene Braut in den Armen hält. Ein wieder höchst konventionelles Freudenduett der Beiden unterbricht der racheschnaubende Berggeist, der, mit seiner musikalischen Begleitfigur, plötzlich aus dem Felsen tritt. Für das Rezitativ, mit dem er seine Entsagung und Versöhnung kund tut, hat Spohr gar keine charakteristischen Ausdrucksmittel mehr gefunden, obgleich dieser Moment den Höhepunkt des Werkes auch musikalisch hätte bilden müssen. Der Schluß nimmt sich deshalb auch ziemlich schwach und farblos aus und läßt die musikalische Erfindung am schmerzlichsten vermissen.

Obwohl der „Berggeist", wie Spohr selbst zugibt, recht wenig Verbreitung gefunden hat, ergriff der Meister doch mit Freuden eine Gelegenheit zur Komposition einer neuen Oper, die sich ihm kaum ein Jahr nach der Vollendung des „Berggeistes" wiederum durch Zufall geboten hat.

Im Sommer 1825 kam ein junger Jurist, Friedrich Curschmann, nach Cassel, der sich nach mehrfachen Kompositionsversuchen von Spohr vollständig zur Musik ausbilden lassen wollte. Zu Anfang des Jahres 1827 hatte er seinen Freund, einen jungen Dichter, namens Karl Pfeiffer

gebeten, ihm eine Novelle von Tieck: „Pietro von Abano"[1]) als Operntext zu bearbeiten.

Er mochte sich jedoch in seiner musikalischen Ausbildung noch nicht weit genug fortgeschritten fühlen und gab seinerseits den Kompositionsversuch einer großen Oper auf, trug aber die Vertonung des genannten Buches seinem Lehrer Spohr an. Letzterer schreibt hiezu[2]):

„Da mir sowohl die Novelle als auch deren Bearbeitung sehr gefiel, so wurde ich bald mit beiden Herren darüber einig und machte mich im Februar 1827 mit großem Eifer an die Arbeit, die ich auch im August desselben Jahres beendigte.[3]) Die Oper machte mir wegen der unmittelbaren grellen Folge zweier Szenen, wo in eine Begräbnisfeier ein lustiger Studentenzug störend einfällt, anfangs Sorge; auch wollte mir die Sprechrolle des Bischofs ohne allen Gesang nicht gefallen.

Als diese aber sehr würdevoll ausgeführt wurde, so beruhigte ich mich hierüber und hatte die Freude zu sehen, daß sie auf die Mitwirkenden, das Orchester und meine musikalischen Freunde einen tiefen Eindruck machte. Auch vom Publikum wurde sie bei der am 13. Oktober 1827 stattfindenden Aufführung mit ähnlichen Enthusiasmus, wie „Jessonda" aufgenommen, und ich konnte daher hoffen, sie werde sich ebenso schnell wie diese auch außerhalb Cassel verbreiten.

Als ich aber das Buch einigen Bühnen auf Verlangen einsenden mußte, machte ich bald die Erfahrung, daß nicht bloß die katholischen Städte wegen des Bischofs und des Kirchenapparates Anstoß nahmen, sondern auch protestantische Intendanzen, u. A. Graf Brühl in Berlin, die Oper zurückwiesen, weil sie wegen des Inhaltes Skrupel hatten."

Meyerbeer äußerte sich in einem Brief vom 4. März 1828 über die Oper folgendermaßen:

„Ich kann mein Schreiben nicht schließen, ohne Ihnen für den Genuß zu danken, den mir die Lesung der Partitur Ihres Meisterwerkes „Pietro von Albano" gewährt hat, und es macht mich glücklich, Ihnen sagen zu können, daß mich namentlich die Introduktion des ersten Aktes, das erste Finale, (obwohl vom Dichter nur mit zwei Personen versehen) die Szene zwischen Antonio und der halb lebenden Caecilie im zweiten Akt und die sinnreiche Art, wie die Saiteninstrumente halb con sordini, halb senza sordini den Dialog zwischen dem lebenden Antonio und der geisterhaften Caecilie nüancieren, das imposante Finale des zweiten Aktes und außerdem noch eine Menge einzelner Züge herrlicher dramatischer Intentionen, trefflicher Deklamation, neuer pittoresker Instrumentierung und Harmonisation wahrhaft entzückt haben und in mir den lebhaften Wunsch erregen, einer Aufführung dieses Meisterwerkes beizuwohnen."

Dieses glänzende Urteil Meyerbeers insbesondere mit dem Hinweis auf Instrumentierungsfeinheiten machen den Umstand, daß die handschriftliche Orchesterpartitur zum „Pietro" nicht mehr aufzutreiben ist nur noch be-

---

[1]) „Pietro von Abano" oder „Petrus Apone", eine Zaubergeschichte.

[2]) Autobiogr. II. S. 157.

[3]) Pietro von Abano, romant. Oper in zwei Aufzügen (nach einer Novelle von Tieck) Musik von L. Spohr, München, C. Wolf & Sohn, 1890, 38 p. kl. 8° (ohne Dialog).

dauerlicher. Die musikalische Erläuterung dieses Werkes ist daher nur nach einem bei Schlesinger in Berlin erschienenen Klavierauszug möglich. Was den Inhalt der Oper[1]) betrifft, so hat der Textdichter von der Novelle Tiecks nur das Gerippe für sein Buch verwandt, und sich darauf beschränkt, die Grundgedanken der ziemlich komplizierten Handlung in einigermaßen geeignete, leichtfaßliche Formen zu bringen, eine schwierige Aufgabe, die Pfeiffer[2]) mit Talent und Geschmack stellenweise recht glücklich gelöst hat:

Antonio, ein florentinischer Edelmann, ist der Bräutigam der schönen Caecilie, die auch Pietro von Abano[3]) (Lehrer der Weltweisheit zu Padua 1316) begehrt hat, von dem Mädchen aber zurückgewiesen wurde. Nachdem Caecilie in der Blüte ihrer Jugend vom Tod hinweg gerafft worden ist, setzt die Handlung des Stückes ein. Pietro von Abano, der als Philosoph und Arzt einen Weltruf genießt und von Alt und Jung abgöttisch verehrt und gefeiert wird, ist in Wirklichkeit ein abgefeimter Schurke und Zauberer, der mit der Hölle im Bunde steht und deren Macht ihm in Person seines Dieners Beresynth, eine Art Mephisto, von Gestalt ein häßlicher Zwerg, zu Gebote steht. Diese Zaubergewalten benützt er zu einem unheimlichen Rachewerk an der verstorbenen Caecilie, die er mit spiritistischen Geheimmitteln in ein hypnotisches Halbleben zurückruft und sie zur Befriedigung seines sinnlichen Strebens nach ihrer Schönheit ohne Wissen der Mitwelt in den verborgenen unterirdischen Gemächern seines Palastes hütet. Durch Zufall entdeckt Antonio, einer der eifrigsten Schüler und Verehrer Pietros, der in dem Hause seines Meisters wohnt, das scheußliche Verbrechen und erfährt in tiefstem Erschauern aus dem Mund der Geisterbraut, daß nur durch ihre Teilnahme an einer heiligen Messe in der Kirche der Höllenzauber gebrochen werden könne. Antonio schwört ihr die Rettung zu und benützt die kirchliche Feier anläßlich der Einsetzung Pietros in ein hohes geistliches Amt zur Ausführung seines Werks, indem er heimlich während des Gottesdienstes Caecilie zum Altar führt. Als diese vor aller Augen unter lautem inbrünstigen Gebet entseelt zu Boden sinkt und Antonio in flammenden Worten das Verbrechen kund tut, entsteht ein Aufruhr sondergleichen, wobei Pietro der Wut des gesamten Volkes zum Opfer fällt. — In diese Haupthandlung flicht sich ein ebenfalls interessantes und im Stück einen verhältnismäßig breiten Raum einnehmendes Nebenspiel. Die „Geister-Caecilie" besitzt noch eine Zwillingsschwester namens Rosa, die den Eltern schon früh von Räubern entrissen wurde und seit dieser Zeit verschollen war. Diese Schwester trifft Antonio auf seiner verzweifelten Flucht von Padua nach Caeciliens Tod zufällig in den Händen ihrer

---

[1]) Eine italienische gleichnamige Oper brachte Gius-Apalloni, Text von Boni, Venedig 1856.

[2]) Pfeiffer, Karl Hermann, geboren 1769 zu Frankfurt a. M., berühmter Kupferstecher. In der Literatur werden ihm mehrere Arbeiten zugesprochen, welche indessen von einem F. Pfeiffer herrühren, der in Wien noch um 1809 gelebt hat. (Allgem. deutsche Biogr.)

Pfeiffer Georg Wilhelm, geb. 21. XII. 1795 in Frankfurt a. M., gestorben nach 1859, bezeichnet sich in einem Brief an Goedeke als Verfasser mehrerer Operntexte.

[3]) Keine historisch nachweisbare Persönlichkeit; Abano ist ein kleiner Ort in der Nähe von Padua.

Räuber, aus denen er sie aber zunächst noch nicht befreien kann, vielmehr selbst mit knapper Not dem Tode entrinnt, nachdem er den Räuberhauptmann Ildefonso im Handgemenge getötet hat. Bald darauf wird das Mädchen auf die Kunde hin vom eigenen Vater und einer Schar Bewaffneter befreit und Antonio angetraut.

Wenn Spohr seine musikalischen Ausdrucksmittel je überschätzt hat, so war es bei der Vertonung dieses Stoffes der Fall, wenn ihn auch andererseits die höchst eigenartige Romantik, die schon dem Lokalkolorit innewohnt, sowie der mysteriöse, spiritistische Grundton der ganzen Handlung intensiv angeregt haben mag. Die Vertonung derartiger Momente hätte aber mindestens Weber oder E. T. A. Hoffmann zufallen müssen, um dem Stoff einen entsprechenden musikalischen Ausdruck zu verleihen; über die Grenzen der Spohr'schen Tonsprache mußte diese Aufgabe um ein Erhebliches hinauswachsen. Trotzdem hat die Musik des „Pietro" manche feine Züge aufzuweisen und strebt vielfach mit Erfolg nach Kontrastwirkungen und Charakteristik des Ausdrucks. So z. B. findet Spohr gleich zu Anfang der f-moll Ouvertüre in der Larghetto-Einleitung die zur Grundstimmung des ganzen Werkes erforderliche düstere Klangfarbe. Weniger glücklich ist das zweite Thema in F-Dur erfunden.

Die erste Szene zeigt uns den von der Reise heimkehrenden Antonio (Tenor), der in einer Allegro agitato Arie (Es-Dur) seine Freude auf die bevorstehende Vereinigung mit seiner geliebten Caecilie kundgibt:

„Schöneres Glück erblüht aus Schmerzen
Und an Deinem treuen Herzen
Soll mir süße Heimat sein".

In seinen Gesang tönt ein Largo-Chor der Priester, die den Trauerzug der Caecilie begleiten:

„Bricht das Aug' im Todesschmerz,
Fliegt der Geist ans Vaterherz",

der vom Klageruf des Volkes unterbrochen wird, wobei dieser plötzliche schmerzvolle Ruf in das hiëratisch ernste Largo sehr lebenswahr und realistisch wirkt. Hierauf Duett der trauernden Eltern der Toten, des Podesta (Baß) und seiner Gemahlin Eudoxia (Mezzo-Sopran), zu dem sich die wild schmerzvolle Klage Antonios gesellt, der in rasendem Schmerz die Braut mit seiner Liebe erwecken will:

„Zurück, Ihr Gestalten des Todes, zurück! zurück!
Und stört nicht der Liebenden heimliches Glück!"

Hier setzt die Stelle ein, wo der Trauerzug von dem fröhlichen Chor der Studenten, die die Rückkehr Pietros von Abano feiern, unterbrochen wird, eine Szene, die Spohr anfänglich Schwierigkeiten bereitet hat (siehe Seite 54).

Mit einer einfachen Modulation von C-Moll nach G-Dur hat der Meister dieses Problem höchst einfach gelöst; der Allegretto-Chor der Studenten ist sogar sehr gut geraten, wenn auch die derbe Ausgelassenheit

und der burschikose Zug dabei nicht so zum Ausdruck kommt, wie es der dramatische Sinn erfordert hätte und es sich der Dichter zur charakteristischen Kontrastwirkung jedenfalls gedacht hat. Pietro (Bariton) tritt aus der Schar seiner fröhlichen Begleiter, und begrüßt die gebeugten Eltern mit erhebenden Worten des Mitempfindens und des Trostes: „Laßt nicht das Herz dem Kummer sich ergeben, blickt auf zu Gott, der Eure Tränen sah". In dem kurzen Schlußensemble der Trauernden weist er heimlich schon auf seine teuflischen Zauberkünste hin: „Ja, weint um die erblichene Rose! Für Euch verwelkt, erblüht sie doch für mich." Eine Verwandlung bringt uns in die Räuberhütte, wo Rosa, die Zwillingsschwester der Verstorbenen, in den Banden ihrer Entführer schmachtet. Draußen Gewitternacht. Ihre Arie ist sowohl dichterisch als sehr gelungen zu bezeichnen, als sich auch der musikalische Ausdruck stellenweise zu bedeutender Höhe erhebt. Besonders für den Kontrast der schönen Jugenderinnerungen und der schrecklichen Gegenwart hat Spohr die entsprechenden Töne gefunden und scheint auch die Tonmalerei des Gewitters einen größeren Farbenreichtum des Orchesters als bisher zu zeigen. Antonio, der sich auf seiner ziellosen Wanderung, zu der ihn Schmerz und Verzweiflung getrieben, in der Wetternacht verirrt hat, klopft an die Tür, und tritt jetzt zu der geängstigten Jungfrau ein. Wie gebannt bleibt er an der Schwelle stehen, so frappiert ihn die Aehnlichkeit des Mädchens mit seiner Braut, daß er im ersten Augenblick glaubt, eine Zauberin vor sich zu haben, die ihm den Sinn verwirrt. In erregtem Allegro agitato macht Rosa (Mezzo-Sopran) ihm klar, daß er in eine gefährliche Räuberhöhle geraten sei, aus der ihn nur eine rasche Flucht befreien könne. Mit ihr will Antonio dem Bereich des Schreckensortes entfliehen, doch zu spät. Der Räuber Ildefonso, mit seinen Kumpanen soeben heimkehrend, vertritt ihm den Weg. — Leider entspricht die Tonsprache nicht den dramatischen Vorgängen auf der Bühne. Ein synkopiertes, fast ritterlich zu nennendes Motiv aus der Musik des Duettes ist in die Kampfszene herübergenommen, die sich nun heftig entspinnt. Die Jugendkraft Antonios schlägt sich durch, mit einem Sprung erreicht er sein vor dem Haus grasendes Roß und entgeht so den Händen seiner Verfolger. — Ein düsteres F-Moll Adagio führt uns in den Zauberpalast Pietros, und leitet den Chor der „unsichtbaren Geister" ein: „Tief unten in kühler Erde, da ruhen die Menschen so gern"; dem Komponisten haben wohl die Szenen des „Berggeistes" noch vorgeschwebt, worauf eine unverkennbare Aehnlichkeit in der Musik hinweist. Ueber seine gewohnten Ausdrucksmittel einer derartigen Stimmung, wie beispielsweise die bekannte Chromatik der Mittelstimmen kommt Spohr allerdings auch jetzt noch nicht hinaus. Hierauf Allegro Recitativ Pietros: „Mein soll Caecilia werden, mein! Ist auch die Seele schon der Gruft entronnen mein Zauber zwingt die Fliehende zurück!" Er beginnt im Zauberbuch zu lesen und befiehlt mit Hilfe Beresynths seinen Geistern die Braut heraufzuholen. Unter Blitz und Donner tut sich die Türe des Doms auf und in einem Lichtglanz sieht der ausschauende Beresynth die weibliche Gestalt auf das Haus zuschweben. Pietro: „Sie naht, sie naht! Es ist gelungen, reiß' alle Pforten, alle Tore auf!" Während die Beschwörungs-

szene sich nicht über reiche Anwendung von Chromatik und Tremolos erhebt, hat Spohr das Eintreten der Geister-Caecilie unverkennbar und in der Wirkung sehr fein mit Harfenarpeggio illustriert, die später als Erinnerungsthema wiederkehren. Beim Anblick Pietros sinkt die Gestalt leblos zu Boden, der Vorhang fällt Der Aktschluß ist vom Dichter nicht gerade glücklich gewählt und wirkt nach der vorausgegangenen erregten Spannung doch wohl zu rasch und unvermittelt auf den Zuschauer.

Der zweite Aufzug beginnt mit einer Arie Eudoxias: „Das Glück entwich aus diesen öden Hallen", ein echt Spohr'sches Andante-Tonstück von edler Haltung und tiefem Empfinden, doch ohne besondere Charakteristik, die auch das folgende Duett der Eltern einigermaßen vermissen läßt. Musikalisch viel interessanter wirkt die Szene in Pietros Geheimgemach vor der schlummernden Caecilie. Nach dem weniger bedeutenden Rezitativ zeigt die Arie eine kräftigere Färbung namentlich an der Stelle: „Mein schöne Braut, Du kämpfst vergebens, die Schranke Deines Stolzes sinkt", wobei sich schöne melodische Erfindung mit Ausdruckscharakteristik verbindet. Noch glücklicher ist die musikalische Erfindung, in der nun folgenden Hauptszene der inneren Handlung, die Entdeckung des Verbrechens durch Antonio, der durch Zufall nachts den Eingang des geheimen Gemaches findet. Auch der Dichter hat sichtlich sein Hauptaugenmerk auf diesen dankbarsten Moment der Handlung gerichtet, was die eigenartige und geschickte Sprache deutlich zeigt, in der die halb wachende Caecilie ihren brennenden Wunsch nach Erlösung von diesem „erborgten Erdendasein" und ihr Sehnen nach den himmlischen Gefilden ausdrückt, von deren Herrlichkeit sie eine beseeligende Vorahnung genossen. Spohr hat hiebei, was ihm bisher nur einmal in der „Jessonda" gelungen ist, das Rezitativ über die traditionelle handwerksmäßige Anfassung zu wirklichem dramatischen Ausdruck erhoben. Die Worte der Caecilie zeigen sogar eine ungewohnte interessante Harmonisierung, oft mit merkwürdigen Wechselnoten untermischt, sowie die lebhaft gesteigerten Tremolos und Baßfiguren dieses Rezitativ zu einer Ausdruckskraft erheben, die dem Romantiker in Spohr wieder alle Ehre macht. Die Lebendigkeit der Schilderung hält auch in der Rache-Arie Antonios noch nach, mit der diese wichtige und überaus gelungene Szene ihren Abschluß findet. Allerdings scheint sich damit der Komponist einigermaßen erschöpft zu haben; die Arie der Eudoxia und das folgende Quartett mit Chor, worin die freudige Begrüßung der wiedergefundenen Rosa einen Ausdruck finden soll, bedeutet sicher ein Stagnieren der melodischen Erfindung, wie auch das Liebesduett Antonios und Rosas kaum ein besonderes musikalisches Interesse bietet. Viel mehr Erhebungen hat Spohr auch in der Schlußszene der äußeren Handlung, der katastrophalen Kirchenszene nicht gefunden. Nur ein, allerdings sehr glücklicher und wirksamer musikalischer Gedanke findet sich in der schon angedeuteten leitmotivischen Wiederkehr der Harfenarpeggien, die, von der ersten Beschwörung der Geister-Caecilie her bekannt, bei deren Eintritt in die Kirche an der Hand Antonios wieder, und zwar in Tonart und melodischer Fortsetzung wörtlich ertönen. Im Uebrigen ist der Schluß besonders mit dem höchst konventionellen Des-Dur-Adagio-Gebet recht farblos und schwächlich ausgefallen.

Nach der Komposition und Aufführung des Pietro schrieb Spohr hauptsächlich Violin-Konzerte und sonstige Kammermusik, was er mit den Worten: „Da es mit der Verbreitung meiner Opern auf anderen Theatern nicht recht hatte glücken wollen", selbst begründen will. Außerdem zog ihn seine künstlerische Tätigkeit auf dem Musikfest in Halberstadt 1828 und in Nordhausen 1829 zunächst vom dramatischen Schaffen ab.

„Es ließ mir jedoch", so schrieb der Meister im Sommer 1829[1]) „der Wunsch noch einmal mein Glück mit einer Oper zu versuchen, keine Ruhe, und ich bewog daher meinen Freund Karl Pfeiffer mir eine spanische Novelle von Washington Irving,[2]) die mir sehr anziehend und ganz und gar für eine Oper tauglich schien, als solche zu bearbeiten. Da aber Pfeiffers Name auf dem Zettel nicht genannt werden sollte, weil es bekanntlich in Kurhessen nicht gern gesehen wird, wenn ein Staatsdiener sich neben seinen Berufsgeschäften mit poetischen Arbeiten befaßt, so wurde der unverfängliche Name Schmidt anstatt des seinigen gewählt.

Im Oktober 1829 machte ich mich nun mit dem gewohnten Eifer, mit dem ich jede neue Arbeit begann, an die Komposition der Oper „Der Alchymist"[3]), beendete sie im April des folgenden Jahres und verteilte dann sogleich die Partieen, um sie am Geburtstag des Kurfürsten, am 28. Juli aufführen zu können. Sie gefiel hier in Cassel ebenso sehr, wie meine früheren Opern, wurde aber außerhalb nur in Prag mit großem Beifall gegeben".[4]) Die poetisch geschmackvolle und doch nie schwülstige Sprache Pfeiffers, der die Skizze der Irving'schen Novelle wieder recht geschickt und bühnenmäßig gestaltet hat, kommt auch dem „Alchymisten" zu gute, der, obwohl sich sein Bühnenschicksal kaum besser gestaltet haben dürfte, mit dem „Pietro" oder gar mit dem „Berggeist" verglichen, doch einen wesentlichen Fortschritt in jeder Hinsicht, nicht zuletzt in der dramatischen Komposition Spohrs bedeutet. Der Gang der Handlung ist klar und geschickt aufgebaut und gibt dem Komponisten mannigfache Gelegenheit sowohl dramatisch bewegte und lebensvolle Szenen zu schaffen,

---

[1]) Autobiogr. II. S. 179.

[2]) W. Irving, amerikan. Schriftsteller, geb. 3. Apr. 1783 in New-York, gest. 28. November 1859, oblag in Columbia d. Rechtsstudium u. ging auf 2 Jahre nach Europa, beschäftigte sich später ausschließl. literarisch. Seine Hauptwerke: A. history of New-York by Dietrich Knickerbake The Sketchbook of Geoffrey Crayon. gent (1819—20) u. The Alhambra 1832.

[3]) Der Alchymist, romantische Oper in drei Aufzügen, nach einer Novelle von Washington Irving, bearbeitet von Fr. Georg Schmidt. In Musik gesetzt von L. Spohr, 31 p. kl. 8°, Originalausgabe.

[4]) Im „Wiener musikalischen Anzeiger" vom 23. Januar 1834 heißt es darüber: „Daß uns der würdige Tonmeister in allen seinen dramatischen Dichtungen, den einzigen, rein genialen „Faust" ausgenommen, weniger das Wunderreich der Phantasie erschließt, als vielmehr, wie an treuer Freundeshand, auf sanft geebneter Bahn in den üppig reizenden, balsamisch duftenden Hainen der Harmonie mäandrisch umher leitet, weiß und fühlt jeder, dem Selbsterfahrung und Ueberzeugung zuteil geworden ist. Auch in diesem Werk weht der ruhig besonnene, zum Herzen sprechende Geist, derselbe geläuterte Geschmack, derselbe ebenso edle als elegante Stil, dieselbe Stetigkeit, Einheit und jener innere, selbstverschlungene Zusammenhalt, der sämtliche Arbeiten dieses vielleicht selbständigsten aller lebenden Komponisten so speziell charakterisiert und welcher auch diesem Tongebilde höchst ehrenvoll zur Seite steht."

als auch lyrischen und dramatischen Stimmungen musikalischen Ausdruck zu verleihen. Der eigenartige Stoff stellt sich bei Pfeiffer und Spohr etwa folgendermaßen dar:

Inez, die liebliche Tochter des finsteren, in rastloser fanatischer Lebensarbeit nach dem Stein der Weisen strebenden Vasquez, des Alchymisten, wird sowohl von Alonzo, einem spanischen Edelmann, als auch von Ramiro, einem begüterten, einflußreichen Emporkömmling geliebt. Das Mädchen erwidert jedoch nur die Neigung Alonzos, der in einer schlimmen Nacht ihren Vater aus den Trümmern seines durch ein gewagtes Experiment in Brand geratenen Laboratoriums unter eigener Lebensgefahr gerettet hat. Der verschmähte Ramiro rächt sich nun an dem Mädchen, indem er es mit List und Gewalt von einer dazu gedungenen Zigeunerbande vor den Augen ihres Alonzo ergreifen und auf sein Schloß bringen läßt, während er ihren Vater, der seit der Zerstörung seines Lebenswerkes in geistiger Umnachtung lebt, den Händen der Inquisition als Zauberer zu überliefern weiß. Da greift Paola, die frühere Geliebte Ramiros in die Handlung ein, indem sie, in der Absicht, an dem Treulosen für ihre Zurückweisung Rache zu nehmen, seine Pläne zu durchkreuzen beginnt. Nachdem sie schon vor der gewaltsamen Bemächtigung der Inez diese leider zu spät und vergeblich zu warnen versucht hat, weiß sie sich kurz darauf gelegentlich eines Balles auf dem Schloß des Entführers in Verkleidung einzuschleichen und es gelingt ihr, der hilflos gefangenen Inez einen Zettel mit der Nachricht von der bevorstehenden Exekution ihres Vaters auf dem Scheiterhaufen heimlich zuzustecken. Inez, von ihrem Peiniger vor die schreckliche Alternative gestellt, sich entweder diesem zu ergeben oder den Vater zu verlieren, gelingt es, aus dem Schloß zur Richtstätte zu fliehen, wo auch Alonzo, dem es mittlerweile gelungen ist, die Unschuld Vasquezs nachzuweisen, eben noch rechtzeitig eintrifft. Ramiro der sofort die Verfolgung des Mädchens aufgenommen hat, wird von Alonzo zum Zweikampf herausgefordert, in dem er, schwer getroffen, zu Boden sinkt. Die inzwischen herbeigeeilte Paola, die Ramiro immer noch liebt, leistet dem Verwundeten und von der Empörung des Volkes Bedrohten den ersten Beistand, und verzeiht ihm unter Tränen, während der gerettete Vasquez den Bund seiner Tochter mit Alonzo segnet.

Die Ouvertüre zeigt den gewöhnten, stereotypen Aufbau: Ein kurzes Andante von stimmungsvoller romantischer Färbung geht dem Allegro voraus, das dann eine mehr äußerliche Durchführung erfährt, wenn auch Versuche und Ansätze zur Charakterisierung des spanischen Lokalkolorits mehrfach vorhanden scheinen. Beim Aufgehen des Vorhangs werden wir in eine freie romantische Gegend vor die Behausung des Alchymisten in der Nähe von Granada versetzt, wo eben eine Zigeunerbande von einer Anhöhe herunterkommt und zu biwakieren im Begriffe steht. Ein Solo des C-Horns, das an den Ruf in „Oberon" erinnert (Anh. Beisp. 27), sowie ein kurzer Streichquartettsatz mit Triangel und baskischer Trommel charakteristisch gefärbt, geht dem Chor voraus, der dann a capella einsetzt, während nur die Celli einen Baß dazu halten. Der Chor selbst ist ziemlich konventionell und gewinnt nur durch die Solostellen des Banden-

führers Lopez dramatisches Leben. Ramiro gesellt sich zu ihm (Dialog) und erhält die Dienste der Zigeuner zu einem Liebesabenteuer zugesichert. Dramatisches Interesse gewinnt die Szene erst durch das Hervortreten Paolas, die verborgen dem Gespräche der Beiden gelauscht hat. Ihre Allegro Arie: „So bin ich verraten, verstoßen, verlacht" ist ein Leidenschaft-durchglühtes, der Situation höchst angemessenes Tonstück. Gegen Schluß der Arie nähert sie sich dem Gebäude, auf dessen Balkon jetzt Inez, auf der Laute spielend, hervorgetreten ist. Einige modulierende Harfenakkorde begleiten diesen Vorgang im Orchester während das haßerfüllte Rezitativ der Nebenbuhlerin in rhythmisch wiederkehrenden Figuren des Streichorchesters eine Charakterisierung findet. Der Gesang Inez', eine weiche flüssige Melodie in moll mit einem Alternativ in Dur strebt wieder nach nationalem Charakter. Die Szene wird vom heimkehrenden Vasquez unterbrochen, dem Alonzo heimlich folgt. In einem kurzen Melodram geben die Beiden ihren verschiedenartigen Gedanken Ausdruck bis der Alchymist an's Tor pocht und von Inez sogleich eingelassen wird. Alonzo ist unbemerkt vor der Türe stehen geblieben und verleiht in einem Allegro vivace Rezitativ und der folgenden Adagio Arie seiner heißen Liebe zu Inez Ausdruck. Das Adagio ist ein Beispiel echt Spohr'scher Lyrik, durchaus tief und melodisch schön empfunden aber nicht frei von Sentimentalität und von einer ermüdenden Ausdehnung. Eine lebhafte Kontrastwirkung bringt das Ständchen Ramiros, der mit den Zigeunern zurückkehrt und nun unter dem Fenster der Geliebten Aufstellung nimmt. Hiebei schlägt Spohr mit mehr Glück nationale spanische Töne an. Mit dem hübsch instrumentierten Chor der Zigeuner, den der Gesang Ramiros unterbricht, kommen zum Teil originelle melodische Wirkungen zustande. Der Sänger findet jedoch keine Erhörung, was ihm den Spott der Zigeuner einträgt und Rachepläne in seinem Innern zeitigt. Alonzo hat dessen drohendes Selbstgespräch von seinem Versteck aus wohl vernommen und erfaßt die drohende Gefahr mit erschreckender Klarheit. Während er nach einem rettenden Gedanken sucht, ereignet sich etwas Furchtbares: Unter donnerndem Krachen erfolgt im Turm der Vasquez'schen Behausung eine Explosion, die den ganzen isolierten Teil des Gebäudes in wenigen Augenblicken in Flammen aufgehen läßt. Gleich darauf ertönen Weh- und Schreckensrufe Vasquez's und Inez's. Letztere eilt ins Freie und horcht atemlos an der Türe zum Laboratorium, aus dessen Fenster Flammen und Rauch hervordringen. Mit Hilfe Alonzos, der herbeigeeilt ist, wird das Tor gesprengt. Der Retter eilt trotz Rauch und Qualm hinein und trägt den bewußtlosen Vasquez heraus, den er unweit der Unglücksstätte auf einen Rasenhügel bettet. Der Betäubte erholt sich langsam.

Musikalisch sind diese Vorgänge Spohr gut und wirksam gelungen, so besonders das Eintreten der Explosion mit einem Tremolo der ersten Violinen, wozu die zweiten mit der kleinen Sekunde einsetzen und endlich die Detonation selbst durch einen unisono ff Einsatz sämtlicher Instrumente markiert wird, wobei die Piccoloflöten mit einem Vorschlag der großen Sext zum Ausdruck des Katastrophalen dienen. Dann ertönt sofort ein

Motiv, das im Verlauf der Oper eine große Rolle spielt und als persönliches Thema des Alchymisten bezeichnet werden kann. (Anh Beisp. 28.) Beim Erwachen des halbbetäubten Vasquez taucht es zuerst in den Bässen auf und wirkt zur Charakterisierung des Visionären ganz ausgezeichnet. Mit der wachsenden Erregung der Phantasie nimmt allmählich das gesamte Streichorchester die Weise auf, wobei sie an Farbe mehr und mehr gewinnt, — eine Instrumentalwirkung vorzüglicher Art.

Vasquez beginnt nach und nach die Vernichtung seiner Arbeit in ihrer ganzen Ausdehnung zu erfassen; in wirren Reden und Phantasien klagt er das grausame Schicksal an, das ihm schon fast am Ziele seiner schwierigsten Probleme die Arbeit seines Lebens mit einem Schlag vernichtet hat. Dabei ist die Stelle: „Der Werke schwerstes hatt' ich schon vollbracht" bemerkenswert, indem die Mühseligkeit tonmalerisch durch mehrfache kanonische Einsätze des genannten Motivs auf Streicher und Holzbläser verteilt, gekennzeichnet ist. Inez dankt dem Retter ihres Vaters in bewegten Worten, in denen die Erwiderung der Liebe Alonzos bereits durchzittert. In einem schönen Adagio Terzett vereinigen sich die drei Stimmen. In dem kurzen stimmungsvollen Nachspiel, während dessen Vasquez ins Haus geführt wird, verklingt dessen Motiv in 16teln verkürzt mehr und mehr. Die pp Triller der Fagotte und ein diminuendo in allen Orchesterstimmen malt die endlich eintretende nächtliche Stille in fein empfundener romantischer Färbung.

Einige leidenschaftliche Allegro Takte vor Aufziehen des Vorhanges leiten den zweiten Aufzug ein. Ramiro geht erregt in seinem Gemach auf undab, den säumigen Vertrauten Lopes erwartend. Als er jemand kommen hört und zur Türe eilt, tritt zu seinem unmutigen Erstaunen Paola herein, für die sein Herz seit langem erkaltet ist. In längerem Zwiegesang kommt bei Paola die Leidenschaft verschmähter Liebe, bei Ramiro Unmut und kalte Berechnung zum Ausdruck. Das Duett enthält prachtvolle Lyrismen, wie z. B. die Stelle Ramiros: „Der Traum der Liebe ist verschwunden", die mit ihrem durch chromatische Vorhalte leidenschaftlichen Melodienfluß zu den besten Erzeugnissen Spohr'scher Lyrik gehört. Die Solo-Arie der Paola ist ebenfalls reich an Schönheiten; man beachte nur etwa die wunderbare schwärmerische Melodik der Stelle: „Ach zu fernen schönen Tagen", worin der Ausdruck der Wehmut einfach meisterhaft getroffen ist, sowie die herrliche Uebergangsmelodie der Soloflöte beim Gedenken der glücklichen Zeiten. Das sind Stellen, die dem musikalischen Empfinden Spohrs am nächsten kommen. — Eine Verwandlung führt uns von neuem in die Umgebung Granadas. Inez sitzt sinnend auf einer Rasenbank, der untergehenden Sonne gedankenvoll nachblickend. Die Abendstimmung hat mit den Trillern der Holzbläser und den sordinierten Streichern einen wirkungsvollen musikalischen Ausdruck gefunden. Alonzo gesellt sich zu der Geliebten und in dem folgenden Duett beschließen die beiden den Bund fürs Leben. Mit dem Eintritt des Allegretto kommen die Zigeuner Ramiros, als Landleute verkleidet, mit fröhlichem Gesang — unter ihnen Paola, ebenfalls in männlicher Verkleidung. Letztere singt auf Verlangen Alonzos ein Minnelied. Diese Romanza con Choro von „Abenhamets" Liebes-

abenteuer ist musikhistorisch sehr interessant. Finden sich doch darin die beiden Wagner'schen Tristan-Akkorde (Liebeszaubermotiv) fast wörtlich in der gleichen Tonart samt ihrer sequenzartigen Weiterbildung (Anhang Beisp. 29 a und b). Diese Akkordverbindung mit ihrer schmerzlich süßen Harmonieenfolge geht schon auf Mozart zurück (Siehe dessen Es-Dur Streichquartett, 2. Satz, andante con moto, Takt 19). In der kühnen Form Wagners hat Spohr das Thema allerdings nicht ganz eingeführt. Der Komponist des Alchymisten benützt nicht den übermäßigen Terzquartakkord, sondern begnügt sich mit dem übermäßigen Sextakkord, der jedoch, ebenfalls der zweiten Stufe der Tonart a-moll angehörig, dem harmonischen Sinne nach das Gleiche besagt. Im Gegensatz zu Wagner geht Spohr auch zunächst in den Dreiklang (nicht in den Sextakkord) der fünften Stufe über. In der Sequenzfortführung hat Wagner wieder den übermäßigen Terzquartakkord verwendet, während Spohr sich offenbar gescheut hat, das a zum as herabzualterieren.[1]) Es ist außer Zweifel, daß Wagner, der seit der Aufführung des „Fliegenden Holländer" durch Spohr mit diesem in reger Beziehung stand, und sich in seinem ersten, vom 22. April 1843 datierten Brief an ihn sogar als „Schüler" des „hochverehrten Meisters" bezeichnet, die Opern des Casseler Meisters gut gekannt hat. Der letzte Brief Wagners an Spohr ist vom 16. Januar 1854 datiert; am Ende dieses Jahres hatte Wagner seinen Tristan fertig im Geist entworfen gehabt und als die Komposition des ersten Tristanaktes vollendet war, (31. Dezember 1857) lebte Spohr, der erst am 22. Oktober 1859 starb, noch.

Die den zweiten Akt beschließende Entführungsszene bietet keinerlei erwähnenswerte musikalische Einzelheiten. Umso bedeutender ist die Einleitung und erste Szene des dritten Aufzuges, die unstreitig als der Höhepunkt der ganzen Oper betrachtet werden muß. Schon die 18 Takte Orchestervorspiel, in denen uns, ähnlich wie in der „Jessonda" der Seelenzustand des in Ketten schmachtenden Vasquez tonlich geschildert wird, sind meisterhaft geraten; der Ausdruck der Klage wird dabei durch die chromatische Führung der Oboen und Klarinetten verstärkt und zu tiefer Empfindungswahrheit gebracht. Beim Aufgehen des Vorhangs erblickt man den Alchymisten in düsterem Halbdunkel seiner Zelle, unruhig schlummernd. Träumend, in abgerissenen Sätzen murmelt er seine wirren Reden, zu denen Spohr wie im ersten Akt den visionären Grundton in geradezu vorbildlicher Weise getroffen hat. Instrumentale und harmonische Feinheiten finden sich dabei in Fülle. Hier sei beispielsweise nur die Stelle: „Das Dunkel wird Licht" mit dem plötzlich eintretenden C-Dur Quartsextakkord auf „Licht" hervorgehoben. Dabei dominieren im Orchester die sordinierten Streicher und nur ganz diskrete aber hochcharakteristische Holzbläserstellen und ein pp der Pauken bringen Licht und Schatten in dieses stimmungsvollendete Tongemälde. Stellen von derartiger Empfindungstiefe und Ausdruckskraft hat Spohr seit der „Jessonda" nicht mehr ge-

---

[1]) Ausführliches hierüber in E. Istels Aufsatz: „Wagners Tristanakkorde. Eine Reminiszenz." Ersch. im 2. Septemberheft, Jahrgang 1907/08 der Zeitschrift „Die Musik" (Verlag von Schuster & Löffler in Berlin).

schaffen und sie auch künftighin nur ganz vereinzelt erreicht. Beim Eintritt des Inquisitionsdieners — Allegro molto — erwacht Vasquez aus seinem visionären Halbschlummer. B-Clarinetten und Fagotte intonieren sein Motiv, ihn gleichsam an die rauhe Wirklichkeit gemahnend. Erschrocken fährt er empor: „Wo bin ich? Ha! Ich hab nur geträumt." Diese Worte läßt Spohr den Darsteller sprechen, während das Streichorchester melodramatisch seinen Fortgang nimmt. Dabei ist die Sprechstimme rhythmisch notiert. Diese rhythmische Notierung der Sprechstimme im Melodram hat in der romantischen Oper C. M. von Weber erstmalig in seiner „Preziosa" zur Anwendung gebracht. In diesem Fall stellt es äußerst wirksam den Kontrast zwischen der Poesie des Traumes und der Prosa der Wirklichkeit her. Die stimmungskräftige musikalische Erfindung hält im folgenden „Grave": „Vor meinem Richter werd' ich bald geführt", noch an, wobei die Posaunen mit den tief gelegten B-Clarinetten den Ausdruck des Düsteren und Schauerlichen malen. Wundervoll und herzergreifend ist die Stelle des Gedenkens der teuren Tochter, die der Vater nicht mehr sehen soll. Die Worte: „Bis uns Dein Himmel einst vereint" klingen choralartig und sind von ergreifender Schönheit. — Auf diese Szene von tiefem eigenartigem Reiz muß die Arie der Inez bei aller Formvollendung doch etwas abfallen, zumal das Tonstück wieder ein wenig äußerlich angefaßt ist und etwas zum Brillieren angetan erscheint. Mehr Charakteristik enthält der nun folgende Zigeunertanz auf Ramiros Burg, ein echt spanischer Fandango mit Castagnettenbegleitung, Soloviolinc und Solocello. Daß die Violine ziemlich virtuosenhaft gehandhabt ist, darf bei Spohr nicht Wunder nehmen. — Leider ist der dritte Akt besonders gegen Schluß ausnehmend schwach, ein Symptom, das in den Opern Spohrs bisher häufig zutage tritt. Schon im „Faust" ist dies der Fall, sehr stark im „Pietro von Abano", und selbst die „Jessonda" ist in gewissem Sinn in Mitleidenschaft gezogen. Beim Alchymisten ist der Umstand besonders zu bedauern, da, wie gezeigt, der zweite Aufzug musikalische Erhebungen sondergleichen zu verzeichnen hat und deshalb das Stagnieren der musikalischen Erfindung gegen Schluß doppelt schmerzlich empfunden wird. Für das ganze Finale, so dramatisch wirksam es angelegt erscheint, findet Spohr nur mehr höchst dürftige Ausdrucksmittel. Eine einzige charakteristische Figur in den Bässen findet sich bei Ramiros Worten: „Umsonst willst Du Dich meiner Macht entzieh'n", mit der Spohr offenbar den Hohn und das heroische Wesen des Entführers markieren will und das die Szene einige Zeit beherrscht. Recht wenig angebracht und wirksam erscheint der Polonaisenrhythmus, in dem Alonzo, Inez und Vasquez die Freude ihres Wiedersehens ausdrücken und den der Chor des Volkes zuletzt aufnimmt.

Trotz des schwächlichen und farblosen Finales machen aber doch die zahlreichen prächtigen Einzelzüge des ersten und zweiten Aufzuges den „Alchymisten" zu einem Werk, das in der Geschichte der romantischen Oper nie aufhören wird, seinen Platz mit Ehren zu behaupten und das aus seinem Zeitgeist herausgewachsen betrachtet, immerhin auch als künstlerisch bedeutend gelten muß.

□ □□ □

Nahezu ein halbes Menschenalter sollte verstreichen, ehe wir von einer Fortsetzung des dramatischen Schaffens Spohrs nur die geringste Kunde vernehmen. Diese vierzehnjährige Pause in der Opernkomposition bedeutete jedoch auf anderen Gebieten der Spohr'schen musikalischen Betätigung nichts weniger als einen Stillstand der Produktionskraft, was von den Widersachern des Meisters gern ins Treffen geführt zu werden pflegt. Die allgemeine künstlerische Betätigung muß sogar in Anbetracht des vorgerückten Alters und allerhand damit verbundener gesundheitlicher Unzulänglichkeiten, die sich bei Spohr damals einstellten, als äußerst intensiv und regsam bezeichnet werden. Auf symphonischem Gebiete fallen fast die bedeutendsten Werke, wie „die Weihe der Töne" 1832, das Oratorium „des Heilands letzte Stunden" 1835, sowie die historische- 1839 und Doppel-Symphonie 1841 gerade in diesen Zeitraum.

Im Jahre 1844 begann der Sechzigjährige sich ernstlich mit dem Gedanken zu beschäftigen, noch einmal eine Oper zu komponieren, wozu die ihm so häufig zugesandten Textbücher die Veranlassung sein mochten. Da jedoch keines derselben ihn befriedigte, indem ihm bei näherer Prüfung bald die Form, bald der Inhalt des Stoffes nicht zusagen wollte, so kam er auf die Idee, sich mit Hilfe seiner Frau selbst einen Text zu bearbeiten und wählte dazu das früher so beliebte Kotzebue'sche Schauspiel: „Die Kreuzfahrer", welches ihm vorzugsweise zur Lösung der Aufgabe geeignet schien, die er sich diesmal gestellt hatte, nämlich ganz abweichend von der bisher gebräuchlichen Form, sowie vom Stil seiner eigenen Opern das Ganze gleichsam als musikalisches Drama ohne die unnötigen Textwiederholungen und Ausschmückungen, mit immer fortschreitender Handlung durchzukomponieren. Sobald die Bearbeitung des Buches beendet war, ging er mit dem gewohnten Schaffenseifer ans Werk und vollendete im Zeitraum von acht Monaten (September bis Mai) die Partitur. Nachdem er den Sommer zu einer Reise nach Paris benutzt und bei seiner Rückkehr an dem denkwürdigen Musikfest in seiner Vaterstadt Braunschweig teilgenommen hatte, traf er im Spätherbst wieder in Cassel ein, woselbst am Neujahrstage 1845 „die Kreuzfahrer" in Szene gingen und eine beispiellos glänzende Aufnahme fanden. Spohr, der gerade bei diesem Werk dem Erfolg mit besonderer Spannung entgegengesehen hatte, fühlte darüber große Befriedigung und schrieb an seinen Freund Hesse[1]) u. A.: „Daß meine Oper auf das Publikum, welches doch nur dem kleineren Teil nach aus musikalisch gebildeteren Zuhörern besteht, einen so tiefen, nachhaltigen Eindruck machte, schreibe ich der Wahrheit meiner Musik zu, die nur die Situation ganz wiederzugeben strebt und allen Flitterstaat der neuen Opernmusik, als Koloraturen, Instrumentensolis und Lärmeffekte verschmäht."[2]) Bald verbreiteten sich die „Kreuzfahrer" über die deutschen Bühnen, wie namentlich Berlin, Braunschweig und Detmold, während andere Theater

[1]) Adolf Friedr., geb. 30. August 1809 zu Breslau, gest. 5. August 1863 daselbst. Ausgezeichneter Orgelvirtuose und Komponist.

[2]) Aehnlichen Aeußerungen in einem Brief an Hauptmann fügt er hinzu: „Ich konnte mich nicht entschließen, auch nur eine unnötige Note des Brillierens wegen hinzuschreiben."

in vorwiegend katholischen Städten wie München, Wien usw. an dem vorher zur Einsicht begehrten Textbuch Anstand nahmen und auf die Aufführung verzichteten. In einem von Rellstab verfaßten Artikel der Vossischen Zeitung nach der ersten Berliner Aufführung findet sich eine glänzende Rezension, worin es unter Anderem heißt: „Wir haben über ein Kunstereignis zu berichten, das seinen Platz als eines der würdigsten und ehrenvollsten in der Geschichte unserer Bühne einnehmen wird. Was wir im allgemeinen zu erwarten hatten, wußte jeder, der Spohrs künstlerische Richtung kennt — und wer kennt sie nicht! Daß wir ein Werk hören würden, welches die edelste Gattung, in der sich der Komponist sein ganzes Leben hindurch gehalten, nirgends verleugnen werde, war zu erwarten. Kaum aber, wir bekennen es, hatten wir auf so viel Frische, soviel Momente feuriger Kraft zu hoffen gewagt, wie uns der mehr als sechzigjährige Meister in der Tat darbietet. Er ist der lang Gekannte im Ganzen; doch im Einzelnen bringt er uns zahlreiche, neue, gediegene, oft auch glänzende Gaben." In diesem und ähnlichen Sinn sprachen sich auch Meister wie Mendelssohn und Meyerbeer über das Werk aus und besonders Letzterer fand gelegentlich einer intimen Abschiedsfeier in Berlin die warmherzigsten Worte der Anerkennung und des Dankes für Spohr, die er auch aus dem Munde Wagners, mit dem er 1846 in Leipzig zusammen gekommen war, in aufrichtiger, herzlicher Weise zu hören bekam. An diesen liegt übrigens ein Brief vom 11. Februar 1845, also kurz nach der Erstaufführung der „Kreuzfahrer" vor[1]), worin Spohr in interessanter Art und Weise seine Anschauungen und Absichten bezüglich der neuen Oper zum Ausdruck bringt. Es heißt darin u. A.: „Ich teile ganz Ihre Ansicht über das verfehlte Bestreben der jetzigen deutschen Opernkomposition, fürchte aber, Sie erwarten zu viel von dem, was ich im Gegensatz dazu habe leisten können. Denn mir ist wohl bewußt, daß bei dieser Kunstgattung Erfahrung und Wissen, weniger wie bei jeder anderen, eine jugendliche Phantasie ersetzen kann. Ich hatte es deshalb auch schon längst aufgegeben, noch eine Oper zu schreiben und es bedurfte wiederholt der Anregung meiner musikalischen Freunde, nach fünfzehnjähriger Pause wieder eine solche Arbeit vorzunehmen. Einmal begonnen hat es mich dann aber unendlich gefesselt und mir viele frohe Stunden bereitet. Mein ganzes Streben ging dahin, den Opernstil zur Einfachheit zurückzuziehen, ohne jedoch auf den Reichtum der Harmonieen und der effektvollen Instrumentation der Mozart'schen und späteren Zeit zu verzichten. Bei diesem Bestreben mußte das Werk nicht nur im Stil und in der Form von der neuen Opernmusik, sondern auch von meiner eigenen Arbeit der Gattung sehr abweichen und ich war daher sehr gespannt, wie es vom Publikum aufgenommen werden würde." [2])

Spohr hat die fünf Akte des Kotzebue'schen Schauspiels in drei zusammengezogen, sich aber im Text[3]) abgesehen von mehrfachen Kürzungen

---

[1]) Bayreuther Blätter von H. von Wolzogen, 27. Jahrg. 1904, S. 277.

[2]) Vergl. Altmann. R. Wagners Briefe, S. 37, No. 189.

[3]) Arien und Gesänge aus „die Kreuzfahrer," große Oper in drei A., nach Kotzebue's Schauspiel, komponiert von L. Spohr, Berlin 1845 (o. V.) 79 p. kl. 8°.

wörtlich an die Diktion des dramatischen Autors gehalten.[1]) Der Gang der Handlung ist folgender: Die schwäbische Ritterstochter Emma von Falkenstein hat in Begleitung ihres treuen Dieners Walter eine Pilgerfahrt ins heilige Land angetreten, um ihren Bräutigam, den Ritter Balduin von Eichenhorst, welcher an einem Kreuzzuge teil genommen hat, aufzusuchen oder etwas über seinen Verbleib zu erfahren. Da sie von seinen Waffengefährten vernimmt, daß er im Kampf gefallen ist, beschließt sie, in ein Kloster einzutreten. Sie wird auch in das Kloster der Hospitaliterinnen in der Nähe von Nizäa aufgenommen und legt das Gelübde als Nonne ab. Das Geschick aber will, daß Emma in der Aebtissin des Klosters, die ebenfalls aus Schwaben stammt und Adelheid von Nordeck hieß, die treulos verlassene Jugendgeliebte ihres Vaters kennen lernt. Die Aebtissin beschließt daher, sich, wenn möglich, an Emma für den an ihr begangenen Verrat zu rächen, und dies erklärt auch vieles im weiteren Verlauf der Handlung der Oper. Der zweite Teil des ersten Aktes spielt im Heerlager der Kreuzfahrer von Nizäa. Die Ritter unterhalten sich über den Verlauf des Krieges, als ihnen plötzlich gemeldet wird, daß der totgeglaubte Balduin von Eichenhorst lebt und zurückkehren wird. Balduin erscheint dann auch im Kreis seiner Freunde, mit ihm ein anderer Ritter, Bohemund von Schwarzeneck, der ein Sarazenenmädchen gefangen genommen hat. Ihr greiser Vater bittet um ihre Auslieferung, Bohemund verweigert dieselbe jedoch. Da tritt ihm Balduin entgegen und fordert ihn auf, die Jungfrau ihrem Vater zurückzugeben. Als sich Bohemund weigert, kommt es zwischen ihm und Balduin zu einem Zweikampf in welchem Letzterer Sieger bleibt. Er vereint die Tochter mit dem Vater; mit Dankesworten und Segenswünschen, welche Letzterer für Balduin erfleht, schließt der erste Akt. Im zweiten Akt sucht Balduin von Eichenhorst, der verwundet ist, Hilfe im Kloster der Hospitaliterinnen. Die Aebtissin beauftragt Emma, ihm die Wunde zu verbinden. Sie erkennt ihn erst, als er seinen Helm abnimmt und sinkt mit einem Aufschrei ohnmächtig zu Boden. Er reißt ihr den ihr Antlitz verhüllenden Schleier weg und erkennt auch sie. In diesem Augenblick erscheint die Aebtissin, sie übersieht blitzschnell die Sachlage und ruft alle Nonnen des Klosters als Zeugen des Vorgefallenen zusammen. Emma wird von den Nonnen Balduins Armen entrissen und hinweggeführt, dieser bleibt in Verzweiflung zurück. Es folgt die Szene, in welcher Emma die Aebtissin bittet, sie von ihrem Gelübde zu entbinden: „O, gebt mich ihm — der Welt — dem Leben wieder!" Coelestina bezeichnet dies als unmöglich und erzählt ihr die Geschichte von der Untreue ihres eigenen Geliebten, dem Vater Emmas, indem sie geschickt daran anknüpfend der erstaunt Aufhorchenden mitteilt, daß auch Balduin ihr nicht treu sei, und daß seine Wunde aus einem Zweikampf herrühre, den er wegen einer Heidin ausgefochten habe. Dies macht das junge Mädchen schwankend, sie reißt sich von dem Gedanken an den Geliebten los mit

[1]) Gelegentlich einer Neueinstudierung in Cassel 1899 hat Prof. Dr. Beier in den „Kreuzfahrern" einige Umarbeitungen hauptsächlich zu bühnentechnischen Zwecken vorgenommen.

den Worten: „Mag das heil'ge Band zerrissen sein, mit Gott erfüll ich meinen letzten Schwur!" Die Aebtissin triumphiert, aber kaum ist Emma allein, so erscheint die Pförtnerin des Klosters und erbietet sich, nachdem sie Balduin von dem Verdacht der Untreue befreit, Beiden einen geheimen Gang zu zeigen, der ins Freie führt. Die Verlobten gehen auf den Vorschlag ein, werden aber in dem Gang von den Soldaten, die das Kloster schützen, überrascht und zurückgebracht. Balduin bittet nochmals aber vergebens um die Freigabe Emmas, diese wird noch strenger bewacht. Der dritte Akt beginnt mit einem Monolog Balduins, aus welchem hervorgeht, daß er bei seinen Freunden vergeblich Hilfe gesucht hat. Während Balduin in Verzweiflung ist, trifft er mit dem Emir und seiner Tochter, welche ihm ihre Befreiung verdankt, zusammen. Er klagt dem Emir sein Leid, dieser erbietet sich, mit seinen Scharen Emma zu befreien. Inzwischen beginnt man, diese in der Klosterkirche zur Strafe für den Bruch ihres Gelübdes lebendig einzumauern. Gerade als die Nonnen diese Stätte wieder verlassen wollen, erscheint der Emir mit den Sarazenen und Balduin, sie brechen das fast vollendete steinerne Grab auf und befreien Emma. Die Aebtissin verflucht das Paar und sein Geschlecht, Balduin vereinigt sich wieder mit der Geliebten. Gleichzeitig erscheint Adhemar, der päpstliche Legat und Freund Balduins, und entbindet Emma von ihrem Klostergelübde, wodurch auch der Fluch der Aebtissin wirkungslos wird. Somit sind denn die schwer geprüften Verlobten auf immer vereinigt.

Es ist zu begreifen, daß der an Kontrasten und dramatisch bewegten Momenten reiche Stoff Spohr zur Vertonung angeregt haben mag. Nach seinen eigenen Ausführungen beabsichtigte der Komponist in den „Kreuzfahrern" gewissermaßen neue Bahnen in der dramatischen Komposition zu betreten, wozu die Einflüsse der „Zukunftsmusik" vielleicht die Veranlassung sein mochten. Daß aber dabei „Erfahrung und Wissen" die „jugendliche Phantasie" id est die musikalische Erfindung nicht zu ersetzen vermögen, hat Spohr mit seinem letzten Werk nur zu deutlich bewiesen. Es muß in Anbetracht des Fleißes und der Begeisterung, mit der der sechzigjährige an seine Aufgabe herangetreten ist, mit aufrichtigen Bedauern konstatiert werden, daß die Musik der „Kreuzfahrer" nicht annähernd sowohl die Ziele erreicht hat, die Spohr sich selbst damit gesteckt hatte, noch unsere Erwartungen, welche die genannten Antecedenzien zeitigten, nur einigermaßen zu erfüllen vermag. Das Studium der Partitur muß notwendig eine Enttäuschung verursachen.

Nach einer kurzen stark instrumentierten Orchestereinleitung in Des-Dur, die mit Verwendung einer Ophicleïde und Militairtrommel kriegerische Klänge anschlägt, führt uns die erste Szene in das Lager der Kreuzfahrer vor Nizäa. Der Chor der Ritter und Knappen, die sich mit allerlei Kurzweil die Zeit vertreiben, vereinigt sich zu einem „altdeutschen Soldatenlied:" „Ich sag' ohn' Spott, kein sel'ger Tod" usw., jedenfalls eine alte Melodie, die kräftig mit Blech instrumentiert den kriegerischen Charakter der Szene höchst entsprechend malt. Zwischen die beiden Strophen des Liedes fallen Recitative, in denen glückliche Wendungen

und Ereignisse im Stand der Belagerung gemeldet werden. Es muß sofort betont werden, daß diese erste Szene nach dem genannten charakteristisch getroffenen Soldatenchor keine musikalischen Erhebungen mehr aufzuweisen hat und sich in höchst eintönigem Gleichmaß fortsetzt, was in Anbetracht des kräftigen, stil- und stimmungsvollen Anfangs um so fühlbarer ist. Besonders farblos ist das Duettino Balduins und Adhemars ausgefallen. Die ganze Szene bietet überhaupt musikalisch so wenig Greifbares, daß ein Eingehen auf Einzelheiten nach jeder Richtung hin ausgeschlossen erscheint. Viel mehr entsprechen die Vorgänge im Hof des Hospitaliterinnenklosters Spohrs Tonsprache. Der Zwiegesang Emmas und Walters wird beispielsweise mit einem Oboensolo schön und stimmungsecht eingeleitet. Die Erschöpfung des Mädchens nach der langen Wallfahrt findet ebenfalls einen entsprechenden musikalischen Ausdruck mit den Achtelpausen im Streichorchester, einer Tonmalerei der versagenden Kräfte. Die längere Schilderung der Heimat, mit der Walter den Entschluß Emmas, ins Kloster zu gehen, ins Wanken bringen will, zeigt nur stellenweise charakteristische Ansätze, ist aber melodisch schön und edel gehalten. Dramatisch sehr wirkungsvoll ist das Grabgeläute mit der auf Es gestimmten Glocke hinter der Bühne, die synkopisch in den Gesang der Pförtnerin hineintönt, was zum Ausdruck der Warnung vor dem ernsten Schritt fürs ganze Leben, den das Mädchen tun will, vortrefflich geeignet ist. Auch die übrige Instrumentation der Stelle, Clarinetten, Hörner und Fagott im p erzeugt die beabsichtigte romantisch-düstere Stimmung sehr glücklich. Eine schöne echt Spohrsche Melodie liegt dem lyrischen Erguß Emmas: „Einsam, losgerissen von der Heimat," während dessen sie dem scheidenden treuen Walter wehmutsvoll nachblickt, zu Grunde. Das hier solistisch verwendete Fagott und später die Clarinette dient zur Charakterisierung der Einsamkeit und des Friedens, dem die Jungfrau jetzt auf immer entgegengeht.

Stärkere, mehr dramatische Accente hat Spohr der Charakteristik entsprechend der Coelestine in den Mund zu legen versucht, verfällt aber nur allzubald in seine Alles überwuchernde weichliche Art und in die lyrischen Ausdrucksmittel seiner Tonsprache, obwohl diese Szenen einen dramatischen Aufschwung unbedingt erfordert hätten, ohne den sie wirkungslos und einförmig bleiben müssen. Im Finale des Aktes sollen wir wieder eine Episode des Lagerlebens kennen lernen, die Szene mit dem Emir und seiner von Bohemund erbeuteten Tochter. Doch wollen auch hier dem Komponisten die frischen, glänzenden Farben nicht gelingen, die das Colorit des Soldatenlebens eben einmal erfordert, wenn auch in dem einleitenden Allegro moderato (e-moll) der Versuch, volkstümliche Töne anzuschlagen, wohl erkennbar ist. Auch der Uebermut der weltlicher gesinnten Ritter, im Gegensatz zu Eichenhorst und seiner Partei tritt musikalisch viel zu wenig deutlich zutage. Versöhnend schließt der Akt durch den Sieg Balduins und die Befreiung Fatimens aus roher Kriegerhand.

Erwartungsvoller nimmt der zweite Aufzug seinen Anfang, der uns den befreiten Emir mit seiner Tochter nach dem schlimmen Abenteuer im Lager in Sicherheit zeigt. Diese Szene ist eindrucksvoller geraten, schon deshalb, weil es Spohr dabei gelungen ist, die Musik, wie beabsichtigt, etwas arabisch zu charakte-

risieren. Die Tonart e-moll, sowie die Einführung der großen Trommel trägt allein schon viel dazu bei. Dazu kommen mehrfache harmonische und rhythmische Eigentümlichkeiten im Orchester, so daß die Gesamtwirkung eine sehr entsprechende ist. Ein lieblicher weicher Larghettosatz leitet das große Recitativ der beiden Frauen Coelestine und Emma zwar sehr klangschön ein, doch hat Spohr im Verlauf dieser ganzen Szene den lyrischen Grundton beibehalten, während der hier scharf zu Tage tretende Kontrast der Charaktere musikalisch gar nicht oder doch nur sehr wenig zum Ausdruck kommt. Diese Szene wäre dem Romantiker in Spohr in jungen Jahren doch wohl nicht in ihrer ganzen Ausdehnung so farblos und schwächlich geraten, wie sie tatsächlich ausgefallen ist. Es ist dies entschieden ein seniler Zug, der sich unverkennbar durch das ganze Werk hindurch bemerkbar macht. Zwar finden sich mehr oder weniger in allen Werken des Meisters stellenweise Niederungen der musikalischen Erfindung, doch folgt auf diese fast jedesmal wieder ein stärkeres Pulsieren und ein Aufschwung der Tongedanken. In den „Kreuzfahrern" ist ein solcher aber nirgends wahrzunehmen. Mit den „Neuerungen" darin, auf die sich der Meister so viel zugute tut, werden zwar die oft überlangen Arien und Ensembles vermieden, doch erfahren dadurch andererseits die Recitative eine endlose Fortsetzung, was mindestens ebenso ermüdend wirkt. Dramatisches Leben bringt die Erkennungsszene zwischen Balduin und Emma, in der auch Spohr eine stärkere Accentuierung versucht. Die Ueberraschung des Augenblicks illustrieren die 64tel der Streicher im Verein mit dem Einsatz der Bläser und Ophicleïde. Im Allegro No. 20, sowie in den folgenden Szenen, in denen die tragischen Konflikte aufs höchste gespannt werden, scheint die musikalische Gestaltung zu Anfang mehr Kraft und Schwung zu gewinnen, verfällt aber nur zu bald von neuem in die besagte lethargische Einförmigkeit, aus der sie sich bis zum Schluß des Aktes kaum an irgendwelcher Stelle erhebt. Etwas eindrucksvoller gestaltet sich Balduins großer Monolog zu Anfang des dritten Aktes, der den Seelenzustand des Helden widerspiegeln soll. Trotzdem erweckt diese Nummer wehmütige Rückerinnerung an die „Jessonda" und den „Alchymisten", worin gerade die musikalischen Seelenspiegelungen die reichste musikalische Erfindung und eine Fülle von Ausdruckskraft zeigen, gegen die der genannte Monolog allerdings sehr stark verblassen muß. Eindrucksvoll ist das Andante maestoso, No. 30, der Gesang der Nonnen in der Kirche mit Orgelbegleitung, über dem die Stimme der Coelestina in melodisch schöner Linie schwebt. Ein sehr origineller, musikalischer und dramatisch wirksamer Moment ist der Einsatz des e-moll Marsches aus dem zweiten Aufzug im Orgelnachspiel des Nonnenchores und der nachfolgende Chor der Türken. Diese unmittelbare Folge des Piccikatos der Streicher auf das feierliche Orgelnachspiel ist entschieden der glücklichste musikalische Gedanke des ganzen an Kontrasten leider im Uebrigen so armen Werkes. Die Schlußszene der Einmauerung und rechtzeitigen Befreiung Emmas durch die Türken bietet kaum irgendwelche bemerkenswerte musikalische Einzelheiten. Der Komponist sucht auch hier den Ausdruck mehr mit dynamischen Mitteln der Instrumentation, statt durch Plastik und charakteristische Themen oder Figurationen zu erreichen.

Mit den „Kreuzfahrern" endet die Opernkomposition Spohrs, die allein einen Zeitraum von 38 Jahren umfaßt. In die letzten 15 Jahre seines langen, tatenreichen Lebens fällt überhaupt keine seiner großen Schöpfungen mehr. Die 1850 komponierten „Jahreszeiten" können wohl schwerlich mehr als ein hervorragendes Werk des 66 jährigen Meisters gelten.

Es erscheint nicht angebracht für Spohr Propaganda zu machen. Die Schicksale, welche die Werke eines Künstlers bei der nächstfolgenden Generation haben, erfüllen sich mit einer Art von Elementargewalt, und der Strom der geschichtlichen Entwicklung besonders auf musikalisch-dramatischem Gebiet ist auf so kurzen Strecken viel zu stark, als daß sich gegen ihn ankämpfen ließe. Vielleicht müßte Spohrs musikalisches Schaffen weiter zurückliegen, um für unsere Tage ein Interesse zu gewinnen — ganz der Vergessenheit anheimfallen wird es niemals!

In der Oper begann nur zu bald Marschner, von Spohr das Lyrische, von Weber das dramatisch Volkstümliche erlernend und mit glücklichem Erfolg weiterführend, die Oberhand zu gewinnen. Außerdem war es der liebenswürdige Leichtsinn Aubers, und die in den Bahnen Rossinis tänzelnden Italiener Bellini und Donizetti, die sich die deutschen Bühnen eroberten, sowie gleichzeitig die Vertreter der Pariser großen Oper, Meyerbeer und Halevy an der Spitze, den Spielplan zu beherrschen begannen, bis sie allesamt einem ungeahnten überragenden Genius und Reformator, dem unsterblichen Bayreuther Meister weichen mußten. Spohrs Stern war in diesen Jahren fast verblichen.

Kein bloßer Epigone, doch aber im Wesentlichen eine Uebergangserscheinung, ein Vermittler, hat er, als die neuen Ideale, die er mitkämpfen half, verwirklicht waren, der Zeit seinen Tribut entrichten müssen, und wenig dankbar hat die Welt, die ihn bei Lebzeiten als musikalischen Herrscher verehrte, allzurasch ihn fast vergessen. Wagner, der bei Spohr im Anfang seiner Laufbahn edle Förderung fand, widmete ihm einen warmempfundenen Nachruf [1]), dessen prächtige Worte tiefer, wahrer und echter nicht empfunden werden konnten. Sie mögen auch hier ihren Platz finden:

> „Mich gemahnt es kummervoll, wie nun der Letzte aus der Reihe jener edlen, ernsten Musiker von uns ging, deren Jugend noch von der strahlenden Sonne Mozarts unmittelbar beleuchtet ward, und die mit rührender Treue das empfangene Licht, wie Vestalinnen die ihnen anvertraute reine Flamme pflegten, und auf keuschem Herde gegen alle Stürme und Winde des Lebens bewahrten. Dies schöne Amt erhielt den Menschen in Spohr rein und edel, und wenn es gilt, mit einem Zuge das zu bezeichnen, was aus Spohr so unverlöschlich eindrucksvoll zu mir sprach, so nenne ich es, wenn ich sage: er war ein ernster, redlicher Meister seiner Kunst; der Halt und Haft seines Lebens war: Glaube an seine Kunst, und seine tiefste Erquickung sproß aus der Kraft dieses Glaubens. Und dieser ernste

---

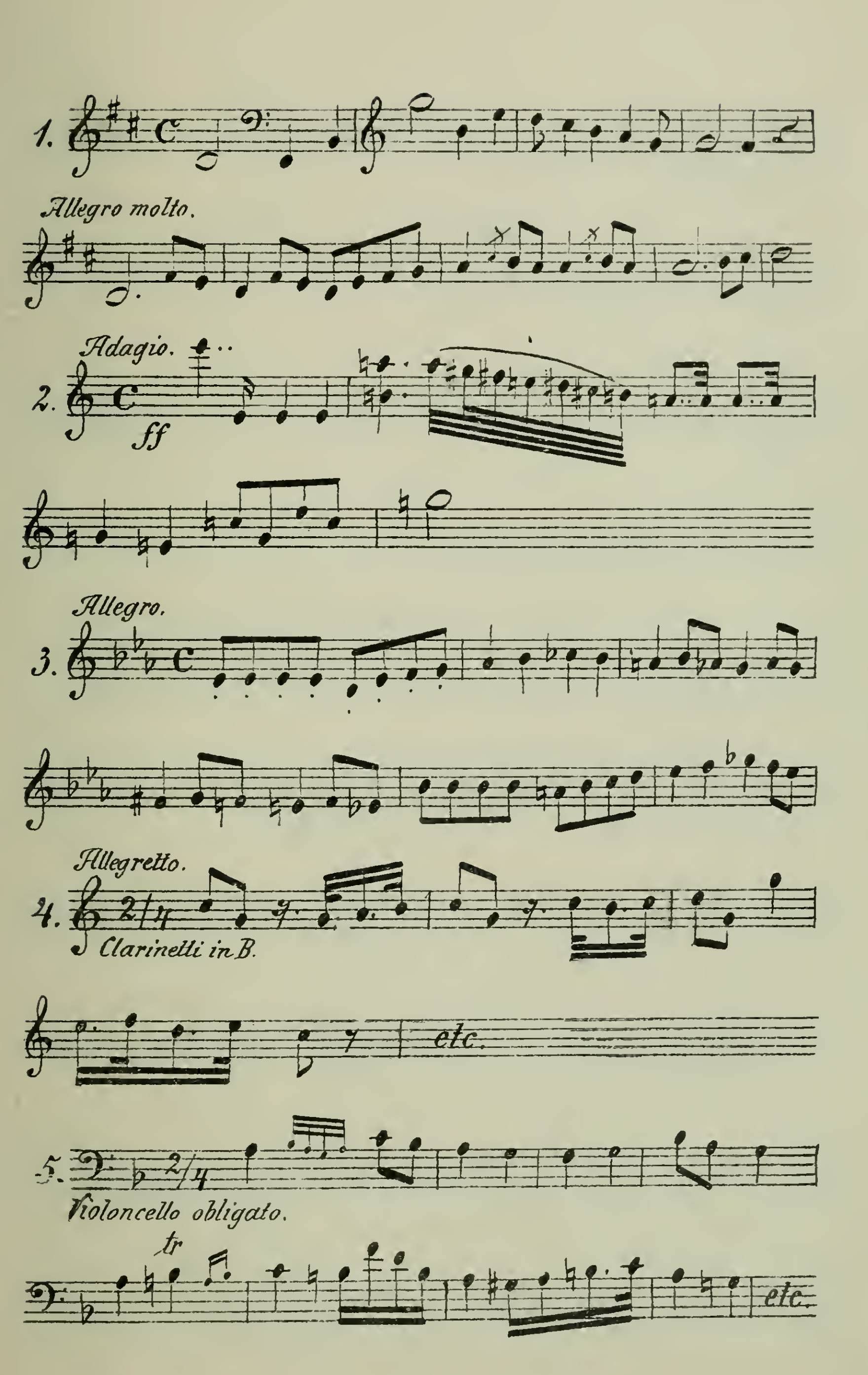
[1]) Ges. Schriften und Dichtungen, Bd. V.

Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit; was ihm durchaus unverständlich blieb, ließ er, als ihm fremd, abseits liegen, ohne es anzufeinden oder zu verfolgen: dies war seine so oft ihm nachgesagte Kälte und Schroffheit! — Was ihm dagegen verständlich wurde (und ein tiefes feines Gefühl für jede Schönheit war dem Schöpfer der „Jessonda“ wohl zuzutrauen), das liebte und schätzte er unumwunden und eifrig, sobald er Eines in ihm erkannte: Ernst, Ernstmeinen mit der Kunst. Und hierin lag das Band, das noch im hohen Alter ihm an das neue Kunststreben knüpfte: er konnte ihm endlich wohl fremd werden, nie aber feind. Ehre unserem Spohr! Verehrung seinem Andenken! Treue Pflege seinem edlen Beispiele!“

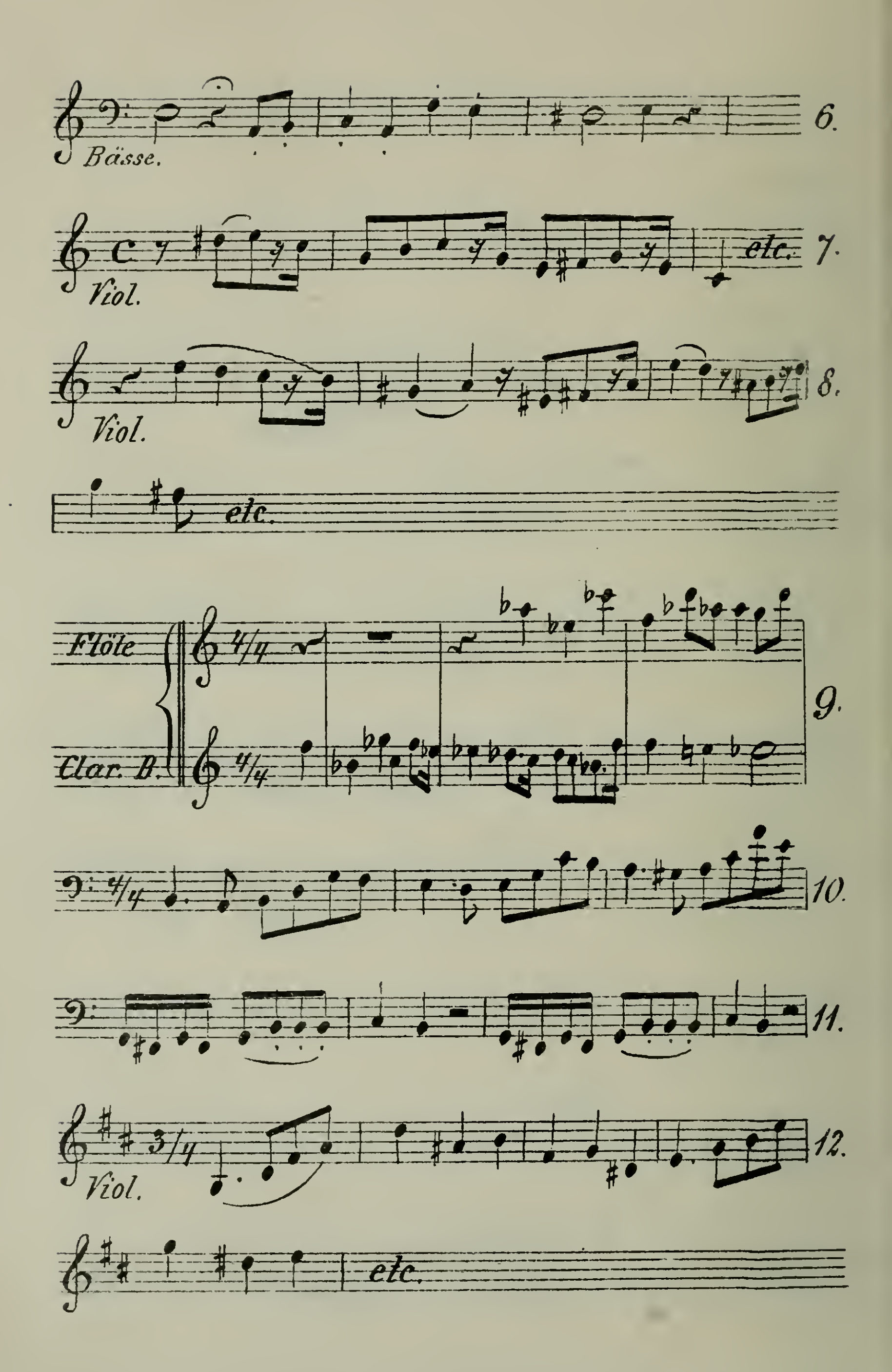


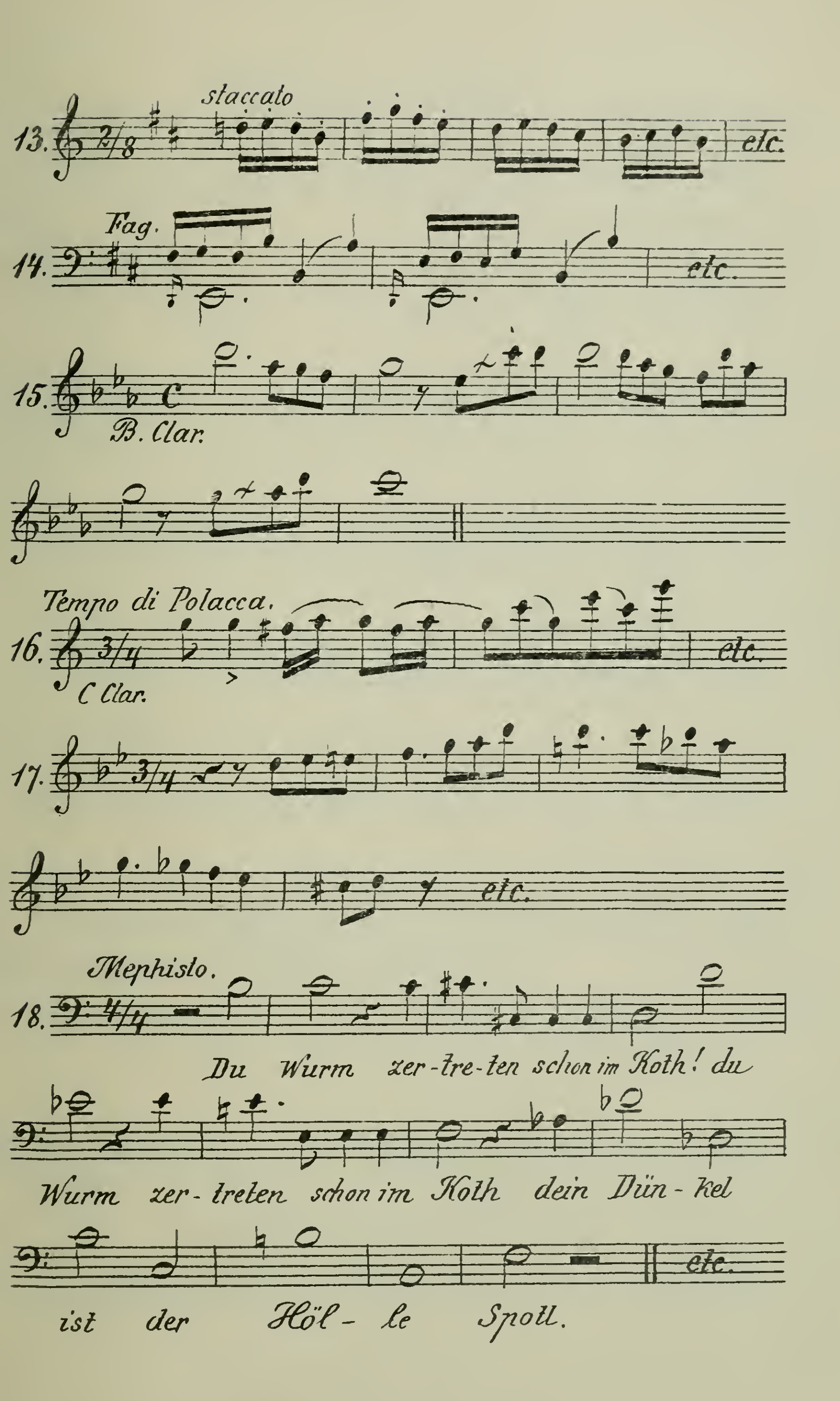
Anhang.



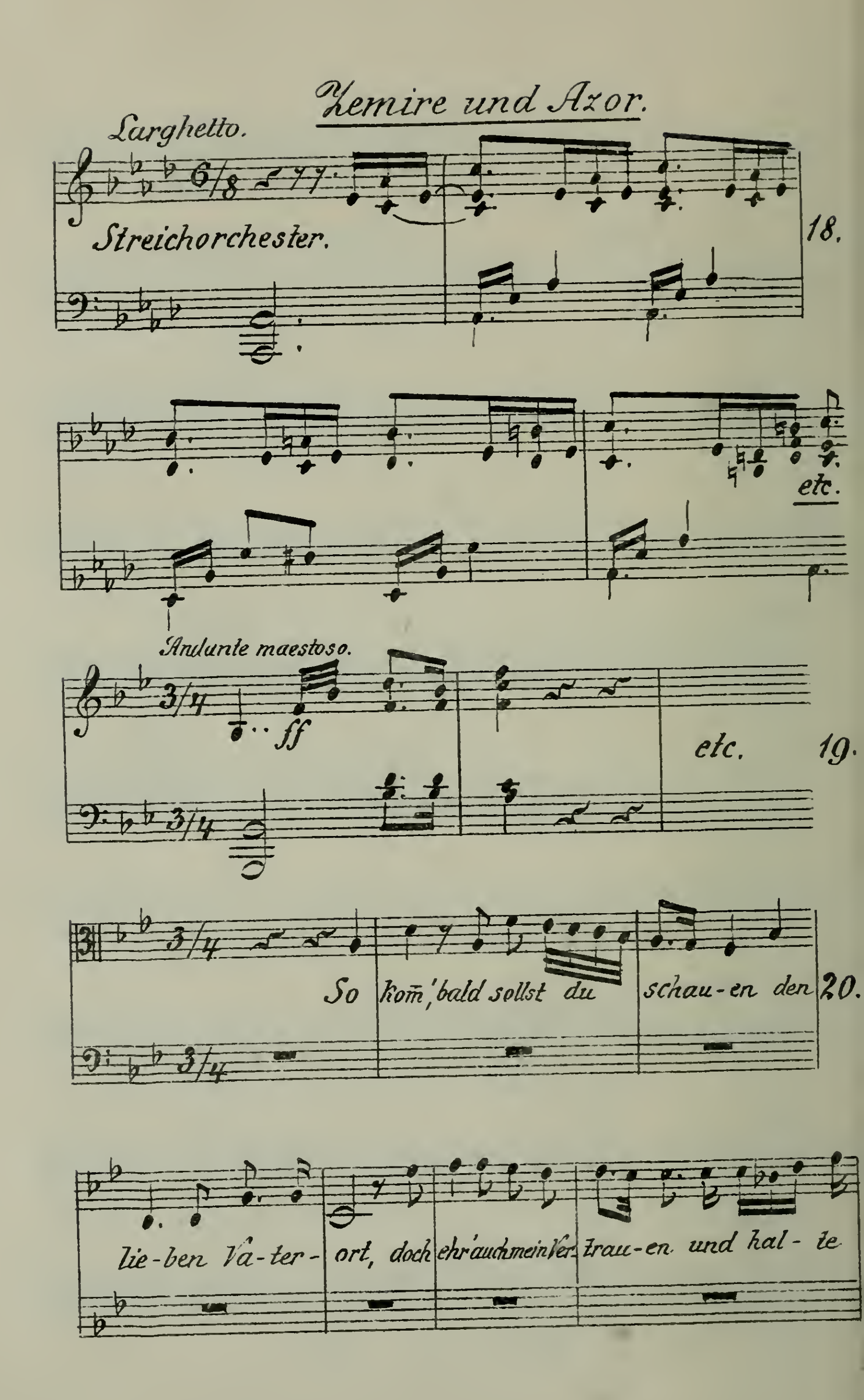


1.
Allegro molto.
Adagio.
2.
ff
Allegro.
3.
Allegretto.
4.
Clarinetti in B.
etc.
5.
Violoncello obligato.
tr
etc.


Bässe.
6.
Viol.
etc.
7.
Viol.
8.
etc.
Flöte
Clar. B.
9.
10.
11.
Viol.
12.
etc.



staccato
13.
etc.
Fag.
14.
etc.
15.
B. Clar.
Tempo di Polacca.
16.
C Clar.
etc.
17.
etc.
Mephisto.
18.
Du Wurm zer-tre-ten schon im Koth! du
Wurm zer-treten schon im Koth dein Dün-kel
ist der Höl-le Spott.
etc.


Zemire und Azor.
Larghetto.
Streichorchester.
18.
etc.
Andante maestoso.
ff
etc.
19.
So kom,' bald sollst du schau-en den
20.
lie-ben Vá-ter-ort, doch ehr'auch mein Ver-trau-en und hal-te

treu dein Wort, ehr' auch mein Ver- trau-en, hal-te Wort

etc.

Leb' wohl.

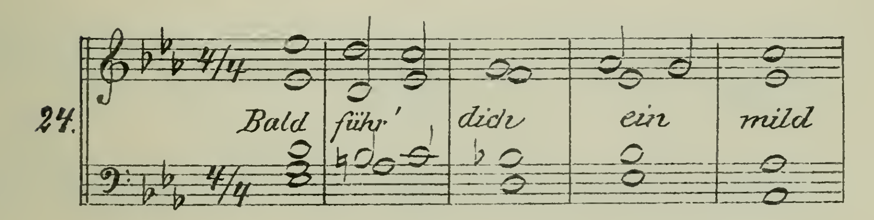
21.

22. Ro-se wie bist du rei-zend und mild.. etc.

23.

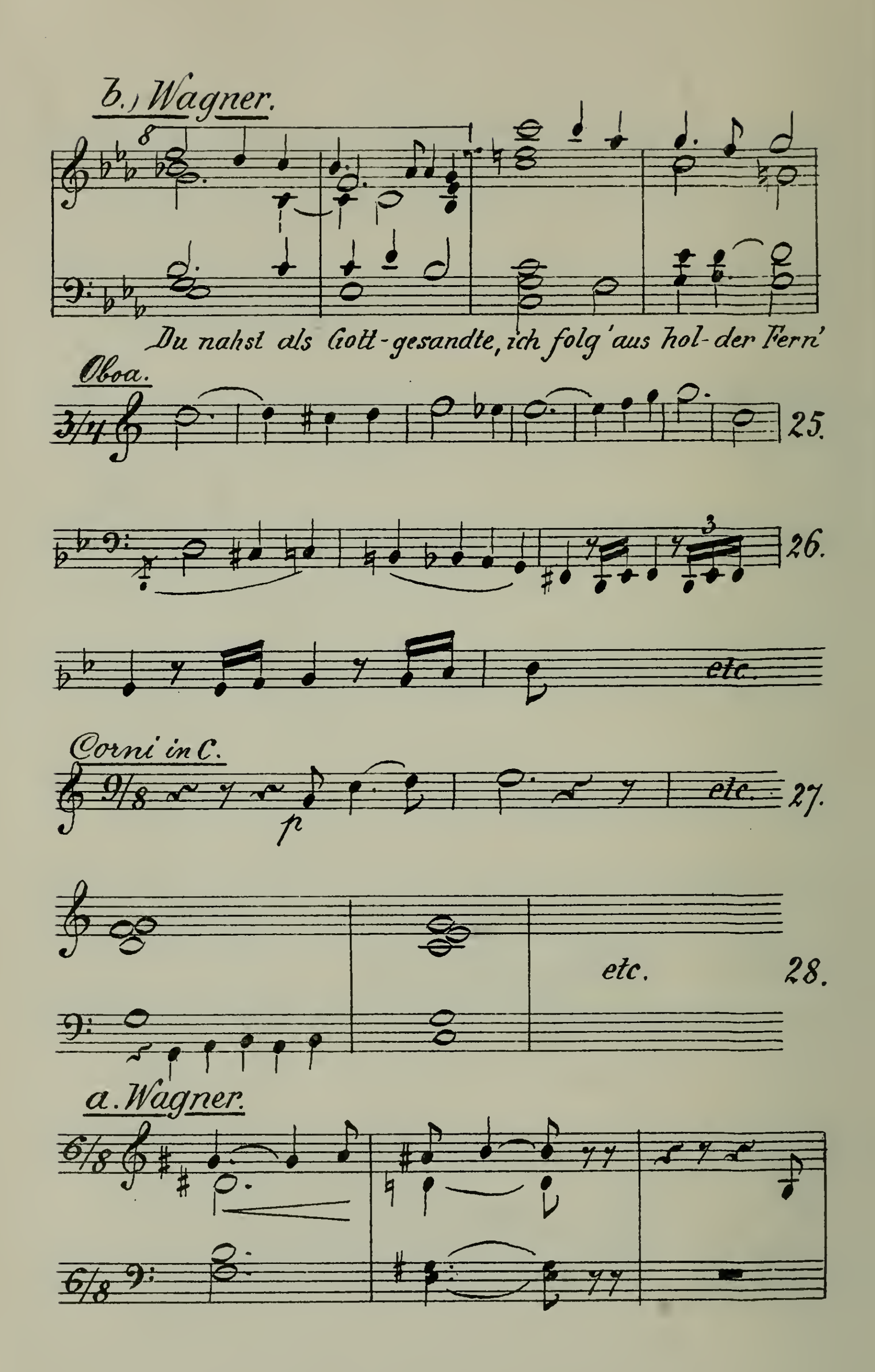
a.) Spohr.

24.



Ge- schick in un-sern Arm

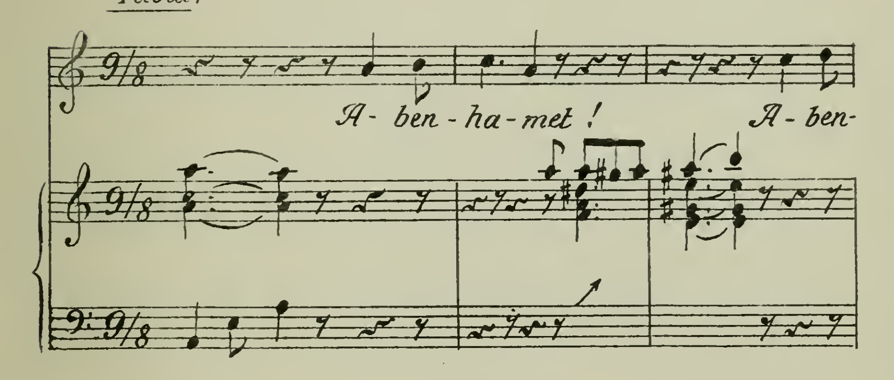
etc.


b.) Wagner.
Du nahst als Gott-gesandte, ich folg' aus hol-der Fern'
Oboa.
25.
26.
etc.
Corni in C.
p
etc.
27.
etc.
28.
a. Wagner.



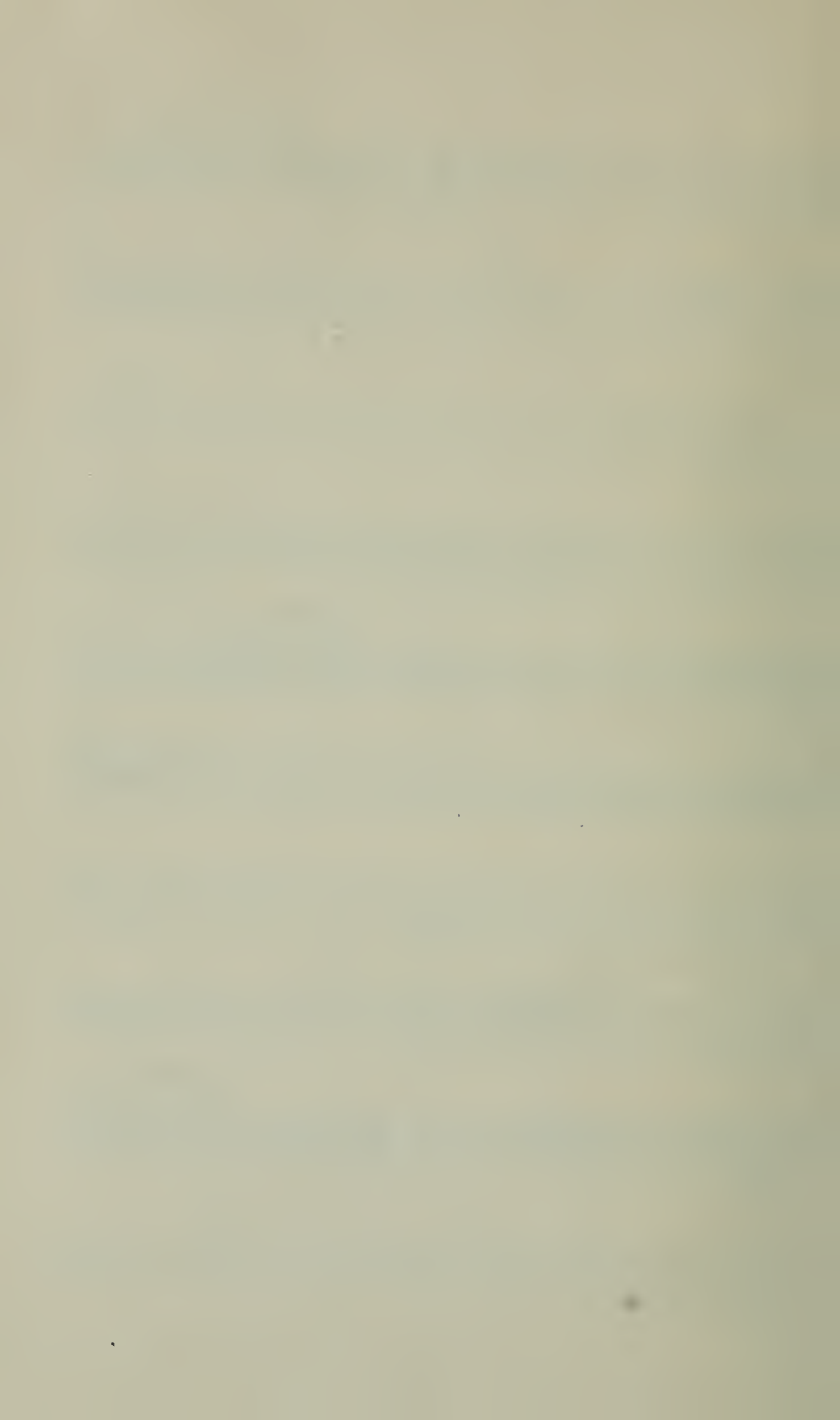
b. Spohr.

Paola.





~~~~~~~~~~~~
~~~~~~~~~~~~

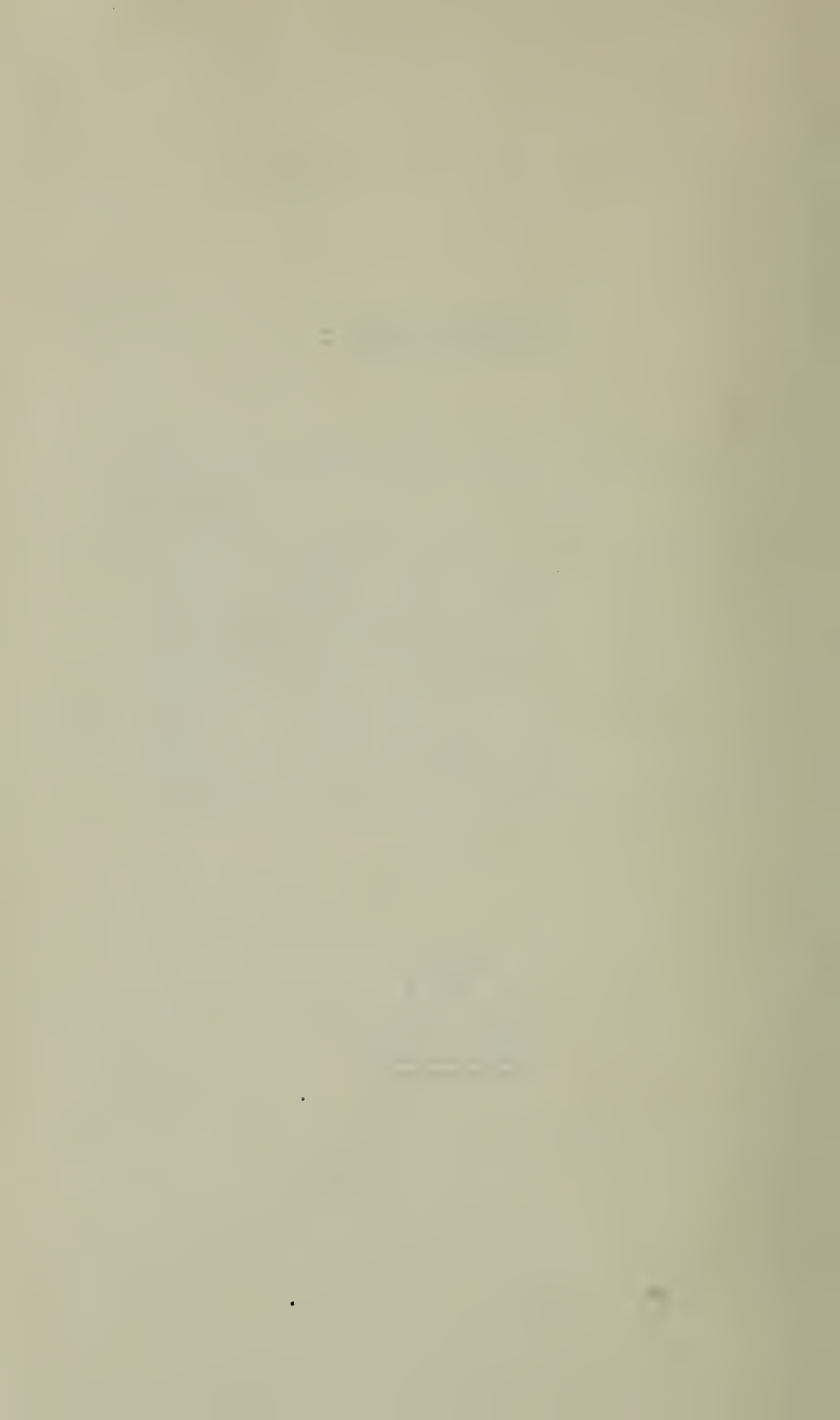


Lebenslauf.

□ □

Geboren am 17. Oktober 1884 als Sohn des kgl. Justizrates und Rechtsanwaltes Dr. Otto Wassermann in München, absolvierte ich das kgl. Ludwigsgymnasium in meiner Vaterstadt, um zunächst dem Studium der Rechte zu obliegen. Im 4. Semester meiner akademischen Laufbahn jedoch wandte ich mich auf Grund mehrjähriger musikhistorischer Vorstudien ganz der Musikwissenschaft zu und unterzog mich am 21. Juli 1909 der Promotionsprüfung an der meckl. Landesuniversität Rostock in Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie. Allen meinen Lehrern, besonders aber Sr. Magnifizenz Herrn Prof. Dr. Golther in Rostock sei an dieser Stelle von Herzen gedankt.








Druck von
A. Huber, München,
Neuturmstraße 2a.